

چان پول سارتر

ما الأدب؟

ترجمة وتقديم وتعليق
الدكتور محمد غنيمي هلال



- ما الكتابة؟
- لماذا نكتب؟
- لمن نكتب؟
- موقف الكاتب
- في العصر الحديث



دار نهضة مصر للطبع والنشر
القاهرة - القاهرة

چان پول سارتر

ما الأدب؟

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال

دكتوراه الدولة في الأدب لمقارنة من جامعة السوربون
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
بجامعة القاهرة

دار النهضة المصرية للطبع والنشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذي يكثر التجني عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب يمثل - في أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من أستشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد أنفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد من أقرؤا مسئولية التأثر وحرية معاً . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية :

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لي أن من الضروري أن أعلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تنحه لي أعمالي الكثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت إلى لا ألزم بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كلما جد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لابد ينتمى إلى الاتجاهات التي يجلوها والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على معرفتها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلالته للناس أن ينحصر في نطاقه ، كي ينظر إليه من داخله . ويصبر عليه أحكاماً ذاتية ؟ وإر كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستبهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلا منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدن أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان . ما كان لنا أن ننبه عليه . لولا أنه يتردد على

ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبي ، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الحادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة لاتصدر إلا عن فتتين : المتوانين المتخلفين الذين يهنون من قيمة كل مالا يعرفون ، ثم سيئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن تنهض دراستنا فى الأدب والنقد ، لتسار - بعد طول تخلف - نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الحادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعمق . لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا إتجاهاً عاماً جالياً وفلسفياً به نربط وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى الناضج المكتمل وهذا هو مانقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية (١) ، لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقديمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبى ، من وجهة نظر تمثل فى مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الإتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، على أننا نهبنا - فى تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة . والكتاب - قبل كل شئ - يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظراته ، وقوته الحدلية - بوصفه كاتباً ناقداً - أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة (التيمس) ، فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : (ما الأدب ؟) ويشمل

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها محلها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية فى كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، الفصل السادس من الباب الثانى .

الجزء الأكبر من المجلد الثاني من كتاب سارتر الذى عنوانه : (مواقف) والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ماعرضنا فى الترجمة . وهو مسبوق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه - بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » ؛ والثانية عنوانها « تأميم الأدب » . ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنها لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » ، وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية على أننا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ؛ وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف فى جملتها ، ووضعنا هذه النقاط فى صدر كل فصل بحروف تحالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، فى إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشارات التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا فى هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعية بين أقواس دائرية فى حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها فى آخر الفصول كما هى فى الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر للأستاذ الدكتور عبدالرحمن بدوى ما أمدنى به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحثنى كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعثرون فى قيود النقد الجزئى للكلمات والعبارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد فى هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وللى الشباب الطموح الذى نعقد عليه الأمل فى النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة فى النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقد . وإلى من يتصدون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأى ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المناداة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظرى الفلسفى الذى يعوز نقدنا الحديث ؛ لعل في هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ، ليحكم عليه من يحكم عن بينة . رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .
والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله . وفى سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمى هلال

مقدمة المؤلف

كتب شاب أحقق يقول عني : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، فإذا تنتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعي ؟ » . ويقول كاتب كبير التزم في أدبه أحياناً كثيرة ، ولم يلتزم كذلك في أكثر الأحيان ، ولكنه نسي طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، أنظر مثلاً الرسامين السوفيتيين » . ويشكو مني ناقد شيخ ؛ هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ، ففي مجلتكم (١) يتبدى ، في وقاحة ، لإحتقار فنون القول والكتابة » . ومن ذوى العقول الدنيا من سماني : الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ، ويلومني أنني لا أهتم بالخلود (٢) في الأدب مؤلف نال منه الجهد في النهوض بأدبه من حرب لحرب ، وبشر اسمه أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ؛ ويعرف ، والحمد لله ، عدداً من الفضلاء أملهم الأكبر هو الخلود . وخطئي في نظر صحفي أمريكي مغمو هو أنني لم أقرأ قط « برجسون » (٣) ولا « فرويد » (٤) أما « فلوبر » الذي لم يلتزم في أدبه ، فيبدو لهذا الصحفي أنه يتسلط على تسلط تأنيب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تقول في الشعر ؟ والرسم والموسيقا ؟ أتريد أن تجعلها كذلك .

(١) هي مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك في أول الجزء الثاني من كتابه : « مواقف » . هذا المقال ليس جزءاً من موضوع « مالأدب » كما أشرنا إلى ذلك في مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتصلوا من التبعة في مواجهة مسائل عصرهم بالحديث في مبادئ عامة لاترابط بوحي العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، تملأ باهتمام ينشدون الخلود لأدبهم ، وظناً منهم أن التعمق في وعي العصر الذي يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التي اتخذها أدبهم موضوعاً له . وسيدحض المؤلف هذه الحجج في مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة في الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسي يعتمد في فلسفته على الحدس المبني على معطيات الشعور ، في استقلال عن فكري الزمان والمكان . ومن أهم كتبه في ذلك : « رسالة في المعطيات المباشرة للشعور » ، و « التطور الخالق » ؛ وهو في نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها في المجتمع ، ومن كتبه في ذلك : « مصدر الخلق والدين » .

(٤) سيجموند فرويد ، العالم النفسي (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، أول من تحدث علمياً - وتجريبياً عن عالم اللاشعور ؛ وأثر ببحوثه في النقد الأدبي الحديث . وفي نشأة المذهب السريالي الذي سيتناقشه المؤلف بخاصة . في الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإحياء عند المتأخرين من الرمزيين .

ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجذلة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هي الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن تجديداً في النزعة الشعبية (١) ، على نحو أعنف » .

كم من حماقات ! ! ذلك أنهم يقرعون مسرعين دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد . وليس في الأمر مسلاة ، لالى ولكم ؛ ولكن علينا أن نسبر غور المسألة . وما دام النقاد يدينوني باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحت فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولماذا نكتب ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبي صغير ، ظهر في فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبيين الخالص ، وضد أدب القلق الذاتي . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا في أدبهم - وبخاصة في قصصهم - بوصف صفات الناس ، في شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يمارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون قصور الشخصيات الباريسية في أدبهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لتظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون ليمونيه » و « أوجين داي » ومن أشهر شعرائهم « لا براشيرى » . وليضمت النزعة الشعبية جديدة إلا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول

ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنماها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني - ميدان المعاني هو النثر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها - النثر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالا لتجاوزه مستقبلا - رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان » بعد ذلك أن يرغم لنفسه شرجا من التبعة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دمتة تعمل عملها عن طريق الإيحاء - بطلان نظرية الفن للفن وتناقض أصحابها من أنفهمهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - بخيرية « سارتر » من هؤلاء النقاد لحصرهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لذاتها ، ونفهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين في تقديمهم) .

كلا ؛ لا تريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلي كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة

من صفات الجوهر (١) - في رأى سينوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد نرجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقا أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب ، بل في المادة أيضاً ، فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شئ آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « ملوبونتي » M. Ponti (٢) - في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la Perception* ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً تخليهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلزمهما ويحوم حولهما كضباب القيث ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المر ؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المر في التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها (٣) . نعم قد استطاع - اصطلاحاً - عند هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار : ولكن إذا فهمت ، عرفاً من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخرقها نظرى رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى . إنى أنساها ولا أحفل بغزارتها المتوثبة

-
- (١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجود دالٍ ماسواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .
- (٢) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسر يون .
- (٣) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

كالزبد ولا يعرفها المستوفر ، إننى لم أعربها إنتباهاً ، ومعنى هذا أنى لم أسلك جياها
مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين المعلقة فى الضيخون أشياء
فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها ، ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل ، ويطيل
فيها التأمل مبهوراً بجمالها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل
ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون
عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١] .

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض .
فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شئ من الأشياء .
فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه
الألوان معنى محدد ، أى أن مجالها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك فى أن
هذا المزيج تغمره روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل
الرسام اللون الأصفر على البنفسجى ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها
على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره
أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك
المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان وينمض معناها حين تصب فى قوالب من
الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق
التعرف . فى لوحة « الجلجلة (١) » ترك الفنان الإيطالى « تينتوريتو » (٢) مزقة
صفراء فى السماء فوق الجبل ، ولم يختار هذه المزقة لكى يدل بها على ضيق النفس ،
ولا ليثير بها هذا الشعور ، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست
سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم فى شئ ، وممثل فى مزقة صفراء
من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من
الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ - ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز

بالوانها العجيبة وخيالها الدينية .

العلاقات الأخرى التي لا حصر لها ، ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فضل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرار تمنعهما طبيعتهما من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان — إذا جاز لنا أن نسميها دلالة — ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي في هذا مغامرة للأفكار التي يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان — إذا شئت — مرحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق و دون كل ما تستطيع أن تقول عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشئ آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أجبت هذا حق ، إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لعلامة تدل على منزل . وبذا يظل في المنزل الذى يخلقه الإيهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الأجتماعى ، وأن يثير بذلك حمتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . وإن يكون هذا الكوخ رمزاً للبوأس لأنه — لكى يكون رمزاً — يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شئ من الأشياء . والفمر من الرسامين هو الذى يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية ، فيرسم نموذج العربي والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعربى أو للعامل لا وجود له ، لاني الحقيقة ولا في لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ مالا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته أختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها في بعض ذوباً عميقاً لاتفارقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخبيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعبين ، أو

صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ما وصل إليه الفنان جروز (١) في لوحته : (الولد المضياع) *Le fils prodigue* . وهل يعتقد أحد أن لوحة : (ملحمة جرنیکا) قد أجتذبت قلباً واحداً في الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولا بد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . ولييكاسو (٢) لوحة خالدة لجزيلين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يمكن يبين من وراء هزالهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشربته مناظرهم كما تتشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعياه التحديد ، ضال المعالم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ؛ وهو - مع ذلك كله - مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنها يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان أسمهما ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المحملة بروح الغموض . فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان . فن ذا الذي يجرو - والحالة هذه - أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزامين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وعلينا أن تسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر ؛ فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقا . وقد لامني قوم زاعمين أنني أبغض الشعر محتجين ، لزمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة (٣) *Les Temps Modernes* قلما تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نجبه ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليرأوا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر : (لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر (التزامياً) ؛ وهذا حق . ولم أرمي إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كللثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يرفعون باللغة عن أن تكون

(١) *Jean-Baptiste Greuze* رسام فرنسي (١٧٢٥ - ١٨٠٥) والولد المضياع شخصية لمثل من أبلغ أمثال الإنجيل (أنظر إنجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) *Pablo Ruiz Picasso* رسام أسباني ، ولد في مالاجا . *Malaga* عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى أصبح الآن سريالياً .
(٣) أنظر هامش ص ١٠ .

نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تسمية تامة بالاسم في سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير (هيجل) Hegel : يبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهري . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات (١) وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليدخلوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة ، وذلك - مثلاً - ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال : (حصان زبد) [٣] ، وعلى أن مثل هذا العنل يتطلب وقتاً لا حده ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها .

وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقة اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليس بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، - كما نستشف من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه ، فتتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالنثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقترب دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصبية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالها

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السرياليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على مائة الأشياء المتعارفة بين الناس ، وليقاطع الانواع فيما يخصها ، فتبدأ إلى الوصول إلى نقطة هي فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السريالية معناها : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما في مذهبهم من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نسبية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا في تجاربهم بتقديم قطع في شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا في أدهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة الماذات والتقاليد ، ليقتضوا في ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد بجملة . من وراء شعور المسافر في كل بلد يجوبه بما يصادف شعوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهي من سفره ولم يبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفي بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ؛ ويطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ؛ وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات — كالرسم بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان — فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى فى الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح فى عينيه طبيعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تتصل إليها ، ولكنه خاصة لكل كلمة . نظيره فى ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى فى كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد . وبصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات . فالكلمات أمتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملفظ أو عصا ، يستخدمها فى دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوط بمادة اللغة التى لا يكاد يعى سلطانها عليه ، وهى بعد ذلك ذات أثر بالغ فى عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس : كأنه من غير عالم الناس . وكأنما — وقد حل بعالمهم — قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً وأختباراً وبحثاً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشجاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وماسوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدرदार ، فليس بضرورى أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ماحوله وتزج به وسط الأشياء ، تظهر فى عينيه هو فخاً لأصطياد حقيقة أبية المراس . وموجز القول أن اللغة له هى (مرآة) العالم — وبهذا يجرى لديه — فى ذات الكلمة وفى استعمالها — تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما

نختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حتى به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه . وحين نتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه بحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعاني المختلفة ، بل كل لفظ من هذه الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل في الوقت نفسه علبة كبريت (١) . مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة - أزهار ، ومدينة - نساء ؛ وأزهار - نساء ، في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصية النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام ، ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه - إلى مالا نهاية - معنى الأزدهار (٢) والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها في الأفلام الصامتة في عهد طفولتى ، وقد نسيت عنها كل شئ ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض السرياليين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لفظنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها في الفرنسية . المؤلف هنا يقرن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى المعاني التي لهذه المقاطع في الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقاطع : Fl-or-ence والمقطع الأول Flo يوحى في صوته بمعنى decency أى النهر ، والثانى : ence معناه الذهب ، والثالث fleurs توحى بمعنى كلمة : Florence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : Ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف الصامت ، وكأن ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تداعى المعاني بواسطة أصوات الكلمة .

الرقص ، وعلى سبيلها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً ، متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت أحبها ، وكان أسمها (فلورنس) . وذلك لأن اللفظة التى تنتزع النثر من نفسه وتزج به فى عالم الناس ، تعكس هى نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس (١) المزدوج حين حاول فى قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو فى نفسه شرح تجميعى لكل أنواع التلازم المتبادلة فى مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول فى الوقت نفسه . فى كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التى حدثت فى هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهما يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت فى الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيتته الحيلة فى استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكنه هو كذلك ، ولكن كانت تنعكس - أمامه فى هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفى النهاية صارت الكلمات فى نظره هى الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء . ويجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التى هى الكلمات . شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك جملاً ، ولكن هذا عمله : إنه فى الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لتشاكها السحرى أنسجماً أو عدم أنسجام ، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهى تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتتشرك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شئ من الأشياء . وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شئ مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوى ، إذ أن هذا الشكل لاسلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك

(١) Michel Leiris شاعر فرنسى معاصر ولد فى باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقتة الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذات نفسه . وهذا الشاعر مثل السيراليين جميعاً يفيد من الصور والألفاظ التى تثير المناطق النفسية الخبيثة فى اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

الهيئة قرنية الشبه من مشروع يهيا به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به (بيكاسو) فى خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشئ بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لشدو الطيور صُبحنَ السلافا
ولكن - ألقى - استمع للغنا من الفلك سحراً إليك توافى (١)

و (لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لوناً ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبدى " كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضئ عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفي وأستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة أعراضية دون نظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يودى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . والعكس كذلك صحيح فى أن صبغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

بالفصول ! وبأشْمُ قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ ! (٢)

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : فى الاستفهام نفسه الإجابة . أو هل

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزي ملارمييه هذا نصهما :

Fuir, la-bas je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسي « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !
Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

هو استفهام تقيري ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن (رامبو) Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير (بريتون) (١) في شأن (سان بول رو) (٢) : لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً . ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي (تانتوريتو) Tintoretto في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا - لكي نرى هذا الجوهر - يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية الخالق .

و نستطيع ، إذن أن ندرك في سرمدى حق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزامياً) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الأنفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالنائر يجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه في شعره - ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الأنفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا أكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حييها . وفوق هذا يوجد دائماً - في كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ، كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل (الحليجة) (٣) ما يتجاوز مجرد كربة حييسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي

(١) معلوم أن أندريه بريتون André Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسس المدرسة السيرالية ، ولد عام ١٨٩٦ - ويتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٢) Saint. Pol - Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ - ١٩٤٠) .

(٣) انظر صفحة ١٣ .

أثارها . وكيف يرجي إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية ، إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكي يراها على وجه مقلوب (١) ؟ وقد يقول معترضون . (لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت (بطرس عما نويل) (٢) ؛ ولكن كلا ، لم تذكروا مني ناسياً ، بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهانا على ما أقول .

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) في شعره ، أفيكون ذلك سبباً في إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه في عملهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم الحروف . وعالمها بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما ، وما يعتد به أحدهما . قد لا يعتد به الآخر . فالنثر في جوهره نفعي ، وإني لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذي (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين) (٣) ناثراً حين طلب حذائه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكاتب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب . وآن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام ، فإداته بطبيعتها ذات دلالة : أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء ، بل هي ذات دلالة على الأشياء ، فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق في ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص تخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق شرح ذلك .

(٢) شاعر فرنسي معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب العالمية الثانية . واتجاهاته تتردد بين الثورة والحفاظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر بزرعة بول كلودل المسيحية .

(٣) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) في ملهامة له مثلت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهامة : « البرجوازي النبيل » Le Bourgeois Gentilhomme وقد أصبح جوردين مثال محدث النعمة الوصول الذي يتنكر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا أياها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التي تعلمناها بها . فالتنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر ، أو على حد تعبير (فاليري) : يوجد التنثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرانا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذا واجه المرء خطراً أو عقبة أستعان بأى من الآلات يتاح له . فإذا ما انجاب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال بتلك الآلة . وكل ما كان يلزمه ، على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الإستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة ، فهي بمثابة عصي أو بمثابة سراويل وقاء ، نحتمى بها من الآخرين ونستخبر بها عنهم ، فهي إمتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كنزلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى ، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . ونترك اللغة حين يستخدمها متكلم آخر على نحو ما ندرك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها . ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولاً ، بغية التأثير في الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء . ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن التنثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، وإذا كان التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من التأثر : ما غايتك من الكتابة ؟ وفي أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شيء فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل والبحث ، إذا التأمل والنظر العقلي ميدانهما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسبه - والجمالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناة ، وشكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها مامر في خاطره . إذا انتظمت الكلمات في جمل

بقصد الإيضاح ، فعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عن مجرد النظر العقلى ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل فى الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومهما يكن من شئ فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفهمون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهري لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « ألدبك شئ » تقوله ؟ « أى شئ يساوى ما يبدل من جهد فى الإفضاء به . ولكن ماذا نعنى بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع فى ذلك إلى نظام القيم المتعالية ؟

على أننا إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهى « قوة التعبير » ، وجدنا خطأً جسيماً للأصوليين الخالص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجرى لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون أن ينالها بتغيير ، ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر فى كلمة تأملاته غير ذات مثال . إنما الكلام عمل : كل شئ سميت لم يعد ، بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد هذه التسمية فطرته التى كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوجبت به إليه ، فجعلته يرى نفسه . وبما أنك جددت هذا السلوك للآخرين فى نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئى فى اللحظة التى يرى فيها نفسه ، فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول ، وزاد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى . وإما أن يرتد عنه . وهكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكشفت عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره ، وأصيب جوهر الموقف . وأنفذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه . وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم ، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزه إلى المستقبل

فالنائر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ »

ويدرك الكاتب « الإلترامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحفظ موجود ما حياله بالحيدة . حتى الله . لأن الله ، كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان . والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظرتة تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحق والإعجاب والأمل واليأس بتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتهما . حقاً قد يكون الكاتب « الإلترامى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعى ؛ ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغي أن يصرفه الجمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدرآ له أن يلتقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » ، بل يجب عليه أن يقول : « ماذا يحدث لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربية التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا (١) : « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » . وهو يعرف أنه هو الذى يسمى مالم يسم بعد ، أو مالا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبجسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين (٢) Brice Parain - « مسدسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فأنما يصوب قذائفه فى مكتبته الصمت . ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها : دير بارم La Chantreuse de Parme ، وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفرينا الجميلة ، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عته ، كى تقبمه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتلور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ . وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عته بلزك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافل لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

(٢) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى . سنحاول - فيما بعد - تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب ، ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض . لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون مادامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التي تستهدفها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهيمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج . دع الكلمات تنظم حرة في سلك الحمل ، فستحوى كل كلمة اللغة كلها (١) . يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكينة في الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من الحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكما ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به في صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالا ثالثاً : لماذا فضلت في الكلام هذا دون ذاك ؟ وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغيير ، فلماذا تريد تغيير هذا دون ذاك ؟

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . ومادامت

(١) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تراسى دلائل إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظلماً معيناً ، فعل الرغم من أن دفاعك منصرف كله إلى موقف وشخص معينين ، فإن المعاني الإنسانية في مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان ، كل هذا يتراسى أفقا عاماً ومعاني مسلما بها وراء المعاني المحددة . وسيرداد هذا وضوحاً في ثانيا دراسة المؤلف ، وبخاصة في الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفي هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

الكلمات شفافة يحترقها النظر إلى المعاني فمن الحمق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك . وهو في لوحة الفنان يهر مشرقاً لأول وهلة ، ولكنة في الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيجاء ، شأنه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه ، فهو لا يكره إكراهاً ، بل يجنح بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به ؛ فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجييج ، على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي العقيدة ، ولكنها تهيئ لها . وكذا توقيع الكلمات وجملها ، والموازنة بين أجزاء الحمل ؛ كل هذا يتحكم في عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعي منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نغاث مملة . والمتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإني لأكاد أتواري خجلاً إذ أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان (١) ، ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة أخرى برعون أن «الالتزام» خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا في مهاجمتنا في أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعاني ، لو لم تكن تلك العدوى التي سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟ . أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقا قد تستدعى الموضوعات أنواعا من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أوغل في «الالتزام» وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل «باسكال» من ذلك موضوع كتابه : «رسائل إلى صديق في إقليم بروفنس» (٢) . وبالاختصار تنحصر المسألة

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعي في الأدب (١٨٤٠ - ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها ، لأنها لا تملو مجرد وسيلة لغاياته .

انظر : E. Zola : Le Roman Experimental P. 45-56.

(٢) عنوان كتاب «باسكال» : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمان عشرة ، وال عشرة الأولى منها تحمل عنواناً مثيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان «بروفنس» وهو صديق له ، والرسائل البقية تحمل عناوانات صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى في عصرها ، في فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا .

في تحديد موضوع الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لايسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيرودو (١) قد قال : « المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتي بعد ذلك الفكرة » . وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت . إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لاينحسر الفن شيئاً في « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً في المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine (٢) ولغة « سانتفرمون » (٣) لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال . وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

ويم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى هم اعترضوا ؟ يبدو لي أن خصوصي يعوزهم الشعور بالحد في عملهم ، وأن حملاتهم لاينحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تنم عن العار الذي ينكشف عنه مأسطروه في عمودين أو ثلاثة من أعمدة المقال . وبودي لو علمت باسم أي مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أي إدراك للأدب ؟ ولكنهم لم يشرحو شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونه هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعوا لإدانتهم لي بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » ؛ لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هي أيضاً مما يضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة

(١) Girandoux : كاتب فرنسي (١٨٨٢ - ١٩٤٤) يعنى بنجال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفي وراء جمال العبارة ، ونثره يغفل طابع الشعر .

(٢) الشاعر الكلاسيكي الفرنسي الذي وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تتجل في وصف الصراع النفسي والمواطف المشبوبة (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .

(٣) Saint-Evremond : كاتب كلاسيكي فرنسي ، ذو أسلوب قوي لاذع ومزاج حاد . (١٦١٠ - ١٧٠٣) .

بارعة سرع بها نكرات القرن الأخير ، إذ فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم فرنانديز (١) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة الكاتب » . فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الحمل أو جمال الألفاظ التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » لقرائه . وما « الرسالة » إذن ؟ .

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر (٢) . ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ؛ وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأَمْوات انحصر عملهم في الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليست معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أَمْوات آخرون كتبوا عنهم . قدماء « رامبو » (٣) ومات كذلك « باترن برشون » (٤) Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو » (٥) Isabelle Rimbaud ، وبذا اختفى من الطريق مثير والضيق ، ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرصوفة على الألواح في عرض الجدران ، كأنها الأقداح المحتوية على زفات الموتى في المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية ، فامراته لا تقدره حق قدره ، وأولاده ناكروا الحميل ، ونهاية

(١) Fernandez (Ramon) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكونراد وميريدث ، ومن أواخر كتبه كتابه المسبى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من انتقاد الذين يقتصرون في تقديم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في تقديم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتن المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

(٤) و (٥) إيزابل رامبو هي أخت رامبو ، وزوجها باترن برشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الملخصة . وكان رامبو يرسلها .

الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى في مكتبته دائماً أن يدخل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سرداب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : « القراءة » . وهي عملية ذات شقين : فهي من جهة نوع من الاستيلاء ، إذ أنه يعبر جسمه للموتى لكي يعودوا إلى الحياة ، وهي من جهة أخرى نوع من صلوات يعقدها ذلك الناقد مع العالم الآخر . فالكتاب في نظر هذا الناقد لا يعد شيئاً من الأشياء ، كما أنه لا يعد عملاً ولا فكرة . وقد سطره ميت في أشياء ميتة ، فلم يعد له بعد مكان في هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شيء يهمنا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متعفن . وعندما ينفت الناقد الحياة في هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها . فهو محوط بعالم تجديدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كمائيل تصور العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » . ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعيا على الفهم ، شأنه في ذلك شأن ما يعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن ، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق في القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطبوف . فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ؛ وليس ابنه الأحذب إلا طيفاً كذلك . وسيخلد هذان الطيفان مادام « كزینوفون » قد خلد صورة « كزانتیب » (١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث » (٢) . وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم ، فتمضي كتبهم ، على مايعوزها من نضج ، وعلى ماتفيض به من حياة وما يحدث فيها من معان ، إلى الشط الآخر ، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً ، فينمو

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهي معروفة بشراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليوناني : « كزینوفون » Xenophon (من حوالي ٤٢٧ إلى ٣٥٥ ق . م .) في كتابه : مآثر سقراط « Mémoires de Socrate » الذي صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third

وفيه يصور شكسبير شخصية ريتشارد الثالث المتآمر الذي وصل إلى الملك عن طريق حيلة أثيمة وأرتكب جرائم كثيرة ، ثم كاند فريسة عذاب الضمير في ليلة قتل فيها بيد الخارجين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بعده هنري السابع .

فى نظره رواؤها قليلا قليلا . وبعد إقامة قصيرة فى المطهر تمضى تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قبا جديدة . وهاهى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برجوت » (١) « وسوان » (٢) « وسيجفريد » (٣) و « وبلا » (٤) و « مسيوتست » (٥) . وعما قريب دور « ناتانيل » (٦) و « مينالك » (٧)

(١) شخصية أدبية من الشخصيات التى خلقها مارسيل بروس فى مجموعة قصصه التى يطلق عليها : « البحث عن الزمن المفقود » . وهى شخصية كاتب برجوازي يذكر فى ملاحه بشخصية الكاتب الفرنسى الشهير المعاصر للمؤلف وهو أناتول فرانس .

(٢) شخصية أدبية لمارسيل بروس أيضا ، يذكرها فى أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، عنوانها : *Du côté de chez Swann* وفيها يصف شخصية برجوازي مرفه تعرفه أسرة مارسيل (وهو فى مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه فى كثير من ملاحه) وابنة سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكانا كبيرا فى القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص : « البحث عن الزمن المفقود » سالفة الذكر .

(٣) *Siegfried et le Limousin* عنوان قصة للكاتب الفرنسى « جان جيروود » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهى بخيرية ونقد للشعبين : الألمان والفرنسيين ومافيهما من خير وشر ، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكل الآخر . وفيها أن جنديا فرنسيا يأخذ الألمان فاقد الوعي ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألمانيا مخلصا ، ثم يتمرف عليه - فى صراك - كاتب صحفى فرنسى ، فيكتشف فيه رفيق صباه فى منطقة ليموزين الفرنسية .

(٤) *Bella* قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » الفتى « فيليب » من أمرتين متعاديتين سياسيا ، ويتمثل عداؤهما فى نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل فى مثلين سياسيين منشودين . وفى نفس الحيتين تتمثل هذه العقبات التى لا سبيل إلى التغلب عليها . وفى القصة كذلك بخيرية من حزينين فرنسيين معاصرين للمؤلف . على الرغم من ميله فى القصة لحزبه منها .

(٥) *Monsieur Teste* مجموعة مقالات ألّفها بول فاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولما طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوتست » العجيبة ، ورأيه فى المجتمع ومزاعمه فيما يخص الماديات والزواج ، وما فى حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٦) *Nathanaël* شخصية أدبية فى كتاب « الغذاء الأرضى » لأندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) وصدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم . وذلك لكى يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جحود لكرم الخلق . وفى ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابي أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانيل » ، ثم إلى أستاذه هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى فى الكتاب هى المؤلف نفسه . والكتاب أهم ماكتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٧) *Ménalque* انظر الهامش السابق .

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حكمة « فاليري » (١) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاضل . وعلى النقيض من ذلك « مارو » (٢) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن نقادنا متطهرون (٣) لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقي ماعدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم في العالم الآخر . وإن أشد ماثير خاستهم لى المسائل المدروسة . والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على مالا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرعون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من

(١) Paul Valéry (١٨٧١ - ١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشمراء الرمزية ، جيهما تم لفوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وظلما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لاتهم بالجمهور بقدر ماتهم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في :

P. Valéry: Oeuvres, éd. de la Pléiade, I, P. 686-705

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، نظر كتابنا : الأدب المتأخر ص ٣٧٣ - ٣٧٦ ثم كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية .

(٢) Malraux كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يتم في قصصه بالتحليل النفسى ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته المعقدة بالمجتمع وقضاياه الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : Les Conquérants وموقف الإنسان Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعها الشيوعية في الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) في الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية : Le Temps du Mépris (١٩٣٥) . وكتابه : « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art (١٩٤٨ - ١٩٥٠) - في ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة في موضوعه .

(٣) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعي أو إنساني ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب ديني إلحادي ينال في الفضائل ، انتشر في فرنسا في القرن الثاني عشر الميلادي ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه في أوائل القرن الثالث عشر الميلادي

الزمان وجه الغرور في المعارك الدامية التي سادت القديم ، فحسبهم إذن سحر الإيقاع في الحمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور في نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثروة والترادف ، وكأنما على كل نأثر جديد أن يبتدع طريقة جديدة ليتحدث في غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، في كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب في أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نعد نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشهرون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم . وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا التاريخ بعض نبوءاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت ، في وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدده الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها في نظرنا إلا حلية وثائق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ » (١) ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتهمز مشاعرنا هزاً قوياً هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حبججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا يحررنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها — على الرغم من خلقة جدتها على مر العصور — عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فن وراء حبجج العقل التي ذوت قيمتها نقف على حبجج القلب ، ونرى الفضائل والذائل ، ونترك مدى ذلك الجهد الهائل الذي يغايه الأحياء ، فالكاتب

.. (١) .. (Jean-Sébastien) Bach موسيقار ألماني ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية ثم عن عبقرية في غناها وانسجامها .

« ساد » (١) يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه في المناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لؤلؤية . ورسالة « روسو » (٢) في المسرح لم تصرف إنسانا عن الذهاب إليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحي . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي (٣) . فنستطيع أن نشرح « العقد الاجتماعي » (٤) بأنه وليد مركب نقص كالذي كان عند أوديب ،

(١) Sade كاتب فرنسي مترد معروف بقصصه المصورة الرذائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠-١٨١٤) .

(٢) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح = *Lettre sur les Spectacles* D'alembert إلى إنشاء مسرح الملهاة في نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمير » « جنيف » . وفي الرسالة يرى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدينة للناس فيها معالم المفاصل الفاتنة المغرية ، على أن المأسى المسرحية نفسها تشمل ثيران العواطف وتغري بالرديلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته في فضائل الرجل القطري الذي يفسد كلما تحضر .

(٣) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون في الكشف عن النواحي النفسية للكاتب في أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث النواحي الذاتية المحضة . ولا عبرة عندهم بالاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحا في أهداف الكاتب حين يحرم الكاتب على تصويرها عن وعي مت ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب اللائح . أنظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن للمؤلف في كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Être et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٤) *Contrat Social* أو العقد الاجتماعي . وكان يسمى : « إنجيل الثورة » أي الثورة الفرنسية الكبرى ، نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم في الدولة على أساس الحق الإلهي أو على القوة ، وهو يبينه على عقد أصلي قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والترم فيه كل فرد تجاه المجموع التاماً متبادلاً على التساوي ، لا مبرة فيه لأحد . وهذا العقد الاختياري الذي يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ماسماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على كل فرد في ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هي مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جمل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامة العقد الاجتماعي ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام ، ومتين لأن له ضماناً في قوة الإرادة العامة التي لا يطيح الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيح لإرادته الخاصة » . وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر في العالم أجمع . وفي مقدمة « العقد الاجتماعي » يذكر « روسو » أنه يبحث في نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله في هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان في هذا المعنى الأخير أساس العقيدة النفسية التي يشير « سارتر » إليها مؤخراً .

و «روح القوانين» (١) بمركب النقص عند مؤلفه ، أى أننا نتمتع متعة لاجد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما يحتوى كتاب هذا النحو على أفكار ينتشى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تناع تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تخفق القلوب . وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب «رسالة» . فروسو أبو الثورة الفرنسية و«جوينو» (٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتحفنا رسالة استألت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيحب أحدهما ويبغض الثاني . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما مانا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالاتهم ، وذلك بأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختيارى ، لأن الموتى من «مونتيني» (٣) إلى «رامبو» قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد ، وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب — فى نظر هؤلاء النقاد — أن يجعلوا من هذا الفضل الذى أتحفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون — غايهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعترافات لم تصقل ، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأسرار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إنا نجد

(١) L'Esprit des Lois أو «روح القوانين» ألفه «مونتيسكيو» (١٦٨٩ - ١٧٥٥) . ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : «روح القوانين ، أرامبج أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة» . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعامة ، قد أقر مبادئ حديثه فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تفسيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب سياسى فرنسى (١٨٢٦ - ١٨٨٢ م) مؤلف كتاب : «رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية» Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتراف بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

(٣) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٢ - ١٥٩٢) مؤلف «الرسائل» وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثانياً تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتمام إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعنده أن فن الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التى يستخرجها المرء من النبوءة السليم وروح التسامح .

متعة في كشف القناع عن خيل « شاتوبريان » (١) و « روسو » ، وفي مفاجأتهما في المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور ، وفي تمييز الدواعي الخاصة في الخاصة في قضايهما العالمية ؛ فعلى المحدثين ، إذن ، أن يقصدوا في كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه المتعة لنا فليسوقوا أقبيسهم ، وليتقوا وليثبتوا الحجج ، أو يقبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم ، أما الغاية الحق فهي الإقضاء بذات أنفسهم لإقضاء غير مقصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها في موضوعات لا تهم أحداً بعينه أو في حقائق جد عامة (٢) ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً . وأما عن الأفكار فعليهم أن يضيفوا عليها مظهرأ من العمق ، لكنه ليس إلا مظهرأ فحسب ، وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بائسة ، وكصرع الطبقات ، وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين في ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الخيال في شيء ، بل هي مثار ضيق ، والإيمان في سوق الحجج مثار ضيق كذلك كما رأى ذلك « ستانдал » (٣) . وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجج بحيث تكمن من وراءها الدموع . فالأقيسة تنزع من الدموع ما فيها من ابتدال ، وكذا الدموع — بما توحى به من منشأها العاطفي — تنزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثيرنا مداه ، كما لا نصل بوجه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمين لتلك اللذة المعتدلة التي نجدها ، كما هو معلوم ، في تأملنا لكل عمل فني وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق »

(١) الكاتب الفرنسي الرومانتيكي الشهير (١٧٦٨ - ١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما في الصور والمواقف العاطفية التي يصورانها شعورياً ولا شعورياً في أدبيهما والكشف عن ذلك هو هم بدراسة التحليل النفسية التي يميها هنا المؤلف .

(٢) لا يثنين الوجوديون بمجوى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل في ذاته معنى غامض . وباسمه قد يرتكب الظلم ، ولكن العدل يتضح حقاً في موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولهذا يدعون الكتاب أن يتخذوا موقفاً خاصاً من مسائل أممهم أو مشكلات العالم . ويرداد هذا المعنى وضوحاً في كلام المؤلف في الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

(٣) Stendhal كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٣ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانتيكي ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفي ساخر أحياناً . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .

و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وخذيتنا لطف وحسن وضعه حتى تساوى والضممت ، وفكرة هي في نفسها جدال دائم ، وعقلا ليس سوى قناع للجنون ، وشيثاً خالداً تنوهم الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ ، ولحظة تاريخية تحثوى — بما عمرت به جوانبها الحبيثة من معان — على نموذج الإنسان الخالد ، وتعلما خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

فالرسالة التي يريدون الكاتب على أدائها — كما يتضح مما أسلفنا من شرح — هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد في هيبة . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور . ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواله تقتنى بثمن ضئيل . فنها روح الشيخ الطيب « مونتيي » ، ومنها روح « لافونتين » (١) ، ومنها روح « جان جاك » (٢) ، ومنها روح « جان بول » (٣) ومنها روح « جيرار » (٤) الممتعة . والفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طيعة مسالمة . وبعد الديغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطلابين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي يشقونها جميعاً في المشاغل الخارجية ، لكي يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . ومجال الانتفاع بها ماثون

(١) La Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه على سان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف في دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقى في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٢) يقصد جان جاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ص ٣١ - ٣٢ من هذا الفصل .
(٣) Jean Paul كاتب رومانتيكي ألماني (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يعبر عن أدق خلجات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته . واستشهدنا بالنصوص الأدبية في كتابنا « الرومانتيكية » ص ٧٨ - ٨٥ .

(٤) جيرار دي ترفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكي ، وفي شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذي يمل عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلتي » و « أورليا » وبهما احتفل السرياليون ، إذ فيهما تتدفق الأحلام في مجال الواقع ، وتمحي الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

لا خطر فيه : فنذا الذى يظن أن « مونتيني » جاد فى شكبه فى رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينة « بوردو » ؟ ومنذ الذى يثق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده فى ملاجئ ؟ ومنذا الذى يحفل بحرية الخواطر الغريبة فى كتاب « سيلنى » (١) ، مادام جبرار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهين يضل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصولة بين « باسكال » (٢) و « مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و « مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » (٣) و « جيد » (٤) إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات فى حياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلها كليهما غير ذات جدوى ، وعند ماتمتمنخ رسالة الكاتب — على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يتوصل إلى مداه — عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشير » وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « العبقريه ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية

(١) عنوان قصة لجيراردى نرفال ، نشرت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية *Sonnets* وموضوع قصة « سيلنى » هو حب جيراردوريا المثلة ، وهو حب لم يستطع أن ييوج به لها ، وتلور أحداث هذا الحب فى أحلام يقظة تترامى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها قبيل موته فى الفترة التى كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لمخاطباته منته . ثم كتب قصة « أورليا » وهى تكملة وتفصيل لقصة « سيلنى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، بما اتخذ السير باليون أساس مذهبهم ، وقد تلخصت القصة الأخيرة وأشارت إلى مفزاها فى فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين أنظر كتابي « الرومانتيكية » ص ٨٨ — ٨٩ .

(٢) *Pascal* (١٦٢٣ — ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين فى رسائله . وقد نيه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نيه إلى مبدأ النسيية فى الأخلاق والعادات . ولهذا وجوه شبه عامة بينه وبين « مونتيني » . كما هو فى رسائله (انظر هامش ص ٣٣) وسرى أن بعض أفكار « باسكال » قد حبذا الوجوديون .

(٣) انظر هامش ص ٣١ — ٥١ .

(٤) انظر هامش ص ٢١ . وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى نترجه ، وكان أندريه جيد فى كل ماكتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هى ، محترماً المزامم الخلقية ، قاصداً دائماً إلى ألا يلتزم بشئ . وقد ترجم إلى العربية له : « الغذاء الأرضى » وسيتحدث « سارتر » عنه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

القصوى فى نظرهم من هذا العمل المشتوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصبح هادئ النفس وهو يلقى بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

ولكن بما أنا نرى فى الإنتاج الأدبى مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ماأستطعنا فى كتبنا ، وأنه حتى لو خطأنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكى نضل نحن منذ الآن أنفسنا . وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » فى كل مايكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفهاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلىنا — نتيجة لهذا كله — أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تطبيقات على الفصل الأول

ما الكتابة

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمة موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .

[٢] أعبر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » . وهذا كاف للقضاء على الخلط الذي وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne ، وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطيافاً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاي Bataille في كتابه : التجربة الباطنية :
L'Expérience Interieure

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة (١) ، في حين يرسم النثر صورته (١) . فالعمل الإنساني الذي تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المتفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمضي غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجة : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعي عابر ومبهم بحركتي ، والشئ الذي أرى هو القلم . فالمرء في صلته بعالمه تستلبه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم — بما فيه من أشياء — غير جوهري ، بل تعلقة للعمل الذي هو غاية في نفسه . فهذا هي ذى الكأس لكي تيمس الغادة الهيفاء في حركتها الرشيقة فتملوها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور في صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار في نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من أنصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاته ، فانه بقي حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في بخلته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذي قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناثر .

(١) كما في أسطورة البطولة في الملاحم ، كما سيذكر المؤلف بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف . . من وراء محاكاة الواقع في صورة من صوره . فالنثر في جزهره نفعي ، في معنى النفع الاجتماعي .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي ، كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقي عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان ، ولكنه أنتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذي كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة - هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه في محاولته - قد غاص في وهلة مجتمع نفعي . فالباعث الأول لعمله - ذلك الباعث الذي أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو ، إذن النجاح بل الإخفاق . وحين وقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التي لاحظها أرادت إلى ذات نفسه صافي الدخيلة . وظل العالم غير جوهري لديه ، ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والدمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأخرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواها . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق - في صورة الديالكتية - كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فتنطقة يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية يظل مع ذلك ديالكتياً . ولكن هذا عمل الفيلسوف إذ في العادة لا يعتد إنسان بكلا الوجهين في وقت معاً ، بل يرى الرجل العملي أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تخفق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهية ساذجة كطراوة الطفولة ، لا سند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها (١) الفردية : ولكن إذا قلبنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، في حين تظل - في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة - غير عابئين بهذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتمويقها لما نريد ، كقيلة بتنبهنا إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبطونه تشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس فلا تدرك سوى الحقائق العامة الكلية المفضلة في فهمها حق الفهم .

يوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له في وقت معاً : ممارسة : لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه — على العكس من ذلك — يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده المجهور . فالإنسان بمثابة تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك ، لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آله إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه — والحالة هذه — غائية غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح (١) ويتحول فمثلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل المعاني إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستمدلها (٢) الفردى ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إيحاء بالمعاني المتعذر نقلها . وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات أتسع المجال للادراك التزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه في الصفحة السادسة (٣) عشرة من الصفحات التي قدمنا بها لهذه الدراسة : ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .
(٢) لأن الكلمات في ذاتها عامة تفتي الجانب الفردى للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد اخفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً ...
(٣) قدم المؤلف هذه الدراسة التي نترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم نترجمها لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة في مجلة الكاتب المصري — وفي الصفحة التي يشير المؤلف إليها بذكر أن الأدب الذي يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنساني ، يوصف الخير في ذاته أو الوطنية أو الحرية في معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها في حالة تجديد هزيلة لا تؤثر . وليكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصلقاتها بياناً لا ليس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ عاماً لم ينكر ذلك أحد ، في حين لو خصصناه بانصاف أهل فلسطين المشردين يكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقية ، وتميزوا عن أصلقاتها .) فالخروج وراء المبادئ مجردة عن العصر — تملأ بالخلود — وهم يبعد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخلل عنها على مر العصور . وفي ذلك يتجلى وعي العصر ، وعي الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ، وتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

أهم إلى تقويم الإخفاق تقريباً مطلقاً ، وهو ما يبدو لي الأصل في مسلك الشعر المعاصر . وبلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي المجتمع الموحد الإتجاه أو الدينى ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً في الإتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمور الحياة - كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق فشان الشعر شأن من يريح بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الريح . وأكرر أنى إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعى شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة (١) التى يحمل دائماً طابعها ، التى يعزوها

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » *L'esprit décadent* من الصفات التى أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزي فرلين كتاباً بعنوان الشعراء الملعونون *Les poètes Maudits* عام ١٨٨٤ ، يورخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع مضى حقهم . ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة : *Bénédiction* أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودليير » . وفيها يصور بودليير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقرنه أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك نوعاً من المنفعة يبرر تمرده وشكواه ، ويسلك الفضيحة مسلك الجحود لئلا الحياة والسادة والقانون وكتب بودليير نفسه عن الشاعر الأمريكى إدجار آلان بو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية - مثل « هوبو » و « فيني » - في الشاعر ذى العصور الجديدة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودليير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحبط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (أنظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودليير) - وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إنحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد . ويقول « فرلين » في قصيدة « سونيتا من قصائده » : « أمثل الإمبراطورية في نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم العام السأم والاشتراك من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه يتفرون من كل تبذل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنحلاليين *decadents* تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة مدنية في أوجهها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جذيرة بصنوف المتعة المتوثة . . . » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاختاروا ألفاظاً ، وجدوا في معاني ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيحاء التى تحدثنا عنها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، ثم في كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٧٣ - ٢٧٩ .

دائماً إلى تدخل ظروف خارجية ، في حين هي اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يربط أموره ليخفق في حياته الخاصة ، كى يتخذ من إخفاقه الخاص — بوصفه فرداً — شاهداً على الإخفاق الإنساني بعامه . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه في ذلك — كما سنرى بعد — شأن الناثر ، ولكن الحدال في الناثر يتم باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالناثر ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع الناثر خفافاً محتوى على شيء من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناثر — مهما أوتي من وعى وصفاء ذهن — يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه . فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى كل أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضج ذلك بول فاليري . وعلى هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك هيئتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد — بعد — في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدفة فالوقوفات التي تتخلل الناثر وقفات شعرية ، إذ هي معالم لجلوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، أقصرت في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة الناثر الجالس وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى الناثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بشرية . فإن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة الناثر تنحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع الناثر ، وخسر دوره . فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

الفصل الثاني

نقاط الفصل الثاني

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين ، وهى أساس المطالبة بالالتزام -- فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشافها ، بمعنى أنه لا يوجد لها -- أما فى الخلق الفنى فالفنان ضرورى بالنسبة له ، لأنه هو الذى أنتجه -- لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنه مصدره ، وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له -- الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى -- الكاتب لا يقرأ ما يكتبه فى معنى القراءة المقصودة من الخلق الفنى ، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتشف شيئاً جديداً ، وفى القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهى التى لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه فى عمله ذائق دائماً -- القارئ هو الذى يضئ على العمل الأدبى صفة الوجود المطلق بإننتاجه إياه عن طريق القراءة . وفى هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبى كأنه موجود طبيعى ، أى أن العمل الأدبى حتى يفرض على القارئ مقرماته -- العمل الأدبى لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات -- جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لالتحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب -- رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » فى اعتداده بمجال الفن غاية فى ذاته ، وقد أوجزت هذه النقاط فى هامش ص ٥٨ -- ٥٩ -- الهدف الثانى للفن هو تجديد نظام العالم ، وهو هدف ماركسول بعملية القراءة -- معنى الطرب الفنى الذى يكتمل به العمل الفنى ، وهو يعوق ، برهة ، دعوة الكاتب الميمنة على إثارة المراهط الخرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبيلة -- المعانى الإنسانية المطلقة تترامى كالألق من وراء تضويم المواقف الخاصة -- الجيدة فى الفن مستحيلة -- تعاقد الكاتب والقارئ تعاقدلاً أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشدان إيقاظ الوعى العالمى ومحو المظالم -- فى أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق -- العمل الأدبى فى جوهره بمثابة شهادة بالثقة

في حرية الناس - تملق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبي - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه خطر يهدد الكاتب في وجوده الفني نفسه . . .] »

لكل وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالحنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح . فلماذا ، إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ، فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . ونحاول هنا توضيح هذه الحرية لئلا نرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إدراك كاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » ، أي أن بها وحدها يتحقق الوجود ؛ أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التي بها تبدى الأشياء (١) . ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثلنا فيه . فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي اختفى الواقع منذ آلاف السنين (٢) ،

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها علا إلا بعملية الإدراك ، أي بالعملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته وظواهر هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان : أما الأشياء فوجودها علا متوقف عل وعي الإنسان لعلاقاته المتعددة بها . أي أنها بمثابة الامتداد لذاته . أنظر مثلا :

G. Marcel. Journal Métaphysique, p. 15-18

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامي محي الدين بن العربي في أن المدرك هو الذي يوجد الموجودات بتصورها - أنظر محي الدين بن العربي : ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يضرب « سارتر » النجم الذي اختفى مثلا ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء ، فثلا بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أي أنها تنظّل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تقرب تختفى في الحقيقة ، ولكننا نظل نراها - وهي مخفية - نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر بكثير مما بيننا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اجتمع نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

مع هذا الهلال آن التوبيع ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له مخالفين . فإذا نحن أنصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً غائصاً في ظلام المجهول (١) ، أي أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بانسان أن يعتمد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعى آخر يوقفها . وهكذا إلى وعينا الذاتي بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف .

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت - في لوحة مرسومة أو مقالة - ملامح وجه في منظر أكتشفته من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندئذ - في هذه الحالة - وعى بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أي أنني أحس بأنني ضروري بالنسبة إلى ما خلقت . ولكن الشيء الذي خلقتة فنياً هو الذي يستعصى على هذه المرة : إذ لا يمكن أن أكتشف وأخلق في آن (٢) . فالخلق بمنزلة الشيء غير الحتمي (٣) بالنسبة إلى القوة التي خلقتة . فمن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذي أنتجه الفنان - حتى لو ظهر في عيون الآخرين كأنه كامل الخلق - هو لدى منتجيه موضع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط في اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه

(١) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التي بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا في ظاهريات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتحدى للحدود الظاهرة ، أو الوجود المتصالي .

J. P. Sartre : L'Être et le Néant, P. 17, 27.

انظر :

(٢) أي أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان تانيتهما تالية للأولى ، فالأكتشاف إدراك المرء للعلاقات التي تربطه بشيء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفني تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر في إنتاجه أو تغييره .

(٣) أي أنه لا يفرض نفسه على منتجيه ، إذ هو موضع نظر منه ، وبجبال تغيير دائم .

فرضاً على منتجه : وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلاً « متى أعد اللوحة من لوحات ريمنى كاملة ؟ » . فأجابه الأستاذ : في الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً في نفسك : أنا الذى فعلت هذا ! ! » .

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا بمقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكي يكتشف ما أنتج . وبليسى أن وعينا بما أنتجنا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا (١) المنتجة ، إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الحرف أو التجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا أستهالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة في فلسفة هيدجر ، (٢) لأن الآخرين هم الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن ، في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا لدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعى قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعايره ، وإذا كان منبع الإنتاج منبعاً من أعماق القلب ، في هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التى بمقتضاها نتحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو أقصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفنى دون أن نمسه بتغيير ، فلن نفقد منه هذا المرح وهذا الحب ، لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التى نخلقها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، فغرفتنا مستفيضة بالوسائل التى كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتى ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد ، كأنه نتيجة . وهكذا ، في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرَك غير حتمى (٣) ، ثم

(١) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا وكلمنا كنا معبر إنتاجه في جلمته ودقائقه ، فليس في العمل الفنى ، إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٢) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل في فرنسا . و« فكرة الناس » في فلسفته يعبر عنها بالضمير « هم » ، وفيها ينبنى على من يزيقون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعامل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(٣) هذه هى مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها في هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشيء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية في الخلق الفني ويحصل عليها ، وجينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فناً هو الشيء غير الحتمي بالنسبة إليه . (١)

وفن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبي خدروف عجيب لا وجود له إلا في الحركة . ولأجل أستعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه (٢) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذي صمم . والمرء ، حين يقرأ ، في حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الحملة ، وبالحملة التالية ، وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها . فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض ، ومن أحلام مثولة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سباقون على الحمل التي يقرونها ، يتقدمون في ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار في بغضن أزكانه أو يرتفع كلما تقدموا في القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية فعملية الكتابة إذن ، تنضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هي الوقوع بعينيه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقفها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفي الحملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئاً سوى ما تركبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن

(١) هذه هي المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفني ، وفيه يصير الإنتاج - الذي هو في الأصل صورة لشيء المكتشف - غير حتمي بعد خلقه فناً ، أي أنه لا يفرض نفسه على منتج ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك في مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفني .

(٢) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاق فيما ينتجه ، أي أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة في نفسه شعوراً غير الذي أودعه في موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما يبشر به المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ؛ وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ؛ على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه المائتي صفحة التي تفصله — بما شحنت به من سطور — عن الغاية . فالكاتب — في أي موضع من كتابه — لا يلتقي إلا بإرادته وبمشروعاته وبما يعلمه ؛ أو بعبارة أوجز : لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ؛ أما الموضوع الذي يخلقه فهو منه في حرز منبع المال (١) ، لأنه لا يخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فيها يكن من شيء فلن تتبدى لعينيه الحملة التي كتبها شيئاً خالصاً من الأشياء . قد يذهب في قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذي يحدث في نفوس الآخرين . يستطيع الكاتب تقديره ولكنه لا يستطيع الشعور (٢) به . فلم يكتشف « بروست » قط حب كارلوس (٣) الجنسي الشاذ ، لأنه هو الذي أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع في تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب مافي نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنتسبه وأصبح غريباً عنه

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً — كالقارئ الآخر — في تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أي أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشطر الأول هو الإدراك ، أي إدراك الإنتاج الفني ، أو اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً لها ، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة للقارئ شيئاً حتمياً ، أي يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفي القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفني ومؤلفه هل أنهما حتمييان أي مفروضان ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشطر الثاني من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أي إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيمائه .

(٣) Charlus شخصية من الشخصيات الأدبية التي خلقها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التي عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » وسبق ذكرها هامش ص ٢٨ . و كارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه ينحدر في أدنى درجات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً في القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها : Sodome et Gomorrne ثم في القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière

بتفكيره ، وربما لم يعد قادراً على كتابته . وهذه هي حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعي » في آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه ، وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء في تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فنبغ جهده أن يستديم هذه العواطف في نفسه واهية ضعيفة (١) . فليس النشاط الفني الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبي . ولو كان المرء يعيش وحده لأستطاع أن يكتب ماشاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو يئأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري ، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] ، وهي تقرض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال (٢) ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حال أنتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمي لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود) (٣) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق (٤) ، (أى أنه ينتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقاً لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالجروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو

(١) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفني ، لأنها تنوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمانها إلى العمل الفني . وهذه فكرة أطال في شرحها ديدور ثم بتدوكر وتشبه وشرحناها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٤٦ - ٣٤٧ ، ٣٦٤ - ٣٧٠

(٢) أى أن له وجوداً في ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه في ذلك شأن الأشياء ، أنظر في صدر هذا الفصل هامش ص ٤٦ رقم ٢

(٣) على نحو ما نوجد الأشياء بأدراكها ، أنظر الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٤) أى يجعل منه شيئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء ، والقارئ هو الذي يكسب الموضوع الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءاته .

متعباً أو أحمق أو مضطرب الفكر ، أعياء إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تنقد النار . وفي هذه الحالة يعى بعض الحمل التي ترى لعينيه في طلام الغموض ، وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ في خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لاتعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبقى المعنى محصوراً لديه في الكلمات ، ولكن المعنى هو الذي يمكنه من كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره في نطاقها ؛ ولكنه طبيعة — على التقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالضممت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التي يحتويها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها العضوى . (١) ولن يتيسر للقارئ شيئاً إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيما يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلمات والحمل التي أيقظها وثبتها (٢) . فإذا قيل لى : إن الأجدد أن تسمى هذه العملية اختراعاً جديداً أو اكتشافاً ، أجبت ، أولاً ، بأن مثل هذا الاختراع الجديد — من جانب القارئ — عمل يساوى في جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ؛ ثم إنه إذا لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه ، فهنا خاصة لا يمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذي تحدثت

(١) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي .

(٢) في أدب القصة والمسرحية — في العصر الحديث ، وبخاصة في أدب الوجوديين — لا يتدخل المؤلف تدخلاً سافراً بالشرح والتليل ، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشده حيال الموقف ، ولكن مجرد إحياء تراهي نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأب يتطلب من القارئ مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأبى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارئ طعاماً مضغوفاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومناهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه . وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة في الفصل الرابع ، وأنظر أيضاً كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٦ - ٤٩٨ ، ٥٠٠ - ٥٠٤ .

عنه هو حقاً غاية كل مؤلف ، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط ؛ إذ أن صمت المؤلف « ذاتي » وسابق على لغة تأليفه ، فهو صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعي الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور فى الموضوع . وفى داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت فى الأجزاء التى أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال ، حتى إنها لأمعنى لها إلا فى أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع ، وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة فى العمل الأدبى ؛ بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء فى لحظة محددة من قراءته ، فهى فى كل مكان ولا مكان لها (١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير » (٢) ، ولا عن كبرياء العناد فى قصة « أرمانس » (٣) ولا عن درجة الواقعية الخفى فى أساطير « كافكا » (٤) . وعلى القارئ — كى يتخترع كل هذا — أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدلّه على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والعالم الذى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه ؛ ثم عليه — بعد ذلك

(١) لأن العمل الأدبى أساسه الإيحاء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبى أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين زعمهم الخطاوية فى قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضمار التصورى أو المادية التصويرية ، ليتركوا القارئ فى فجوات يملؤها بفطنته ، وهى مثار الإيحاء . أنظر كتابى السابق الذكر ، ص ٤٩٧ ، ٥٠١ - ٥٠٤ .

(٧) *Le Grand Meaulnes* قصة للكاتب الفرنسى آلان فورنييه *Alain Fournier* ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها بحجة الأحلام ، وهى ترمز إلى أن السعادة قفلة إذا وصل إليها المرء انحدر منها أبداً .

(٧) *Armance* قصة للكاتب الفرنسى ستانداردال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكتاف الذى يحب قريته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويمضى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسواس ، فيتروجان ، ولكن لا يلبث أن يظن — عن طريق الوشاية — أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرجل ليشارك فى حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) *Frantz Kafka* — كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣ - ١٩٢٤) ويكشف فيما يكتب عن جانب العجائب فى الوجود الإنسانى ، ويختلط فى كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

— أن يتجاوز هذه المعالم إلى ما وراءها . وخلة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فن جهة قد يعد الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ ؛ فانتظار « راسكو لنيكوف » (١) هو أنتظاري أنا الذى أعيره إياه . وبدون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحقد الذى أحمله له بوساطة « راسكو لنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجتذبها . فكل كلمة طريق للتعالي ، إذ هي تشكل عواطفنا وتغذيها وتعزوها إلى شخص خيالى مهمته إحيائها فينا ؛ وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شئ بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شئ قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قرأته ، معناً فى تعمقه قراءة وخلقاً . وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ — على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » — هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

(١) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسى : دوستوفسكى (١٨٨١-١٨٢١) وفيها يبدو هذا البطل نبهاً لفكرة تورقة من جانب مرايية تظلم الناس بالربا الفاحش وتحبس ثروتها عن مساعدة المحوزين ، ويعوز فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المرايية ، ليساعد بها المحوزين ، ومن هؤلاء أخته . ويرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفي بشيء من مشروعاته فى تحقيق شيء من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويترجم الاعتراف بجرمته ليجادل فيها ويررها حين يبحث رجال العدالة عن الجاني . ويتقدم عامل مخبول ليترف أنه الجاني فيعقب المسألة . ويقسو ضمير راسكو لنيكوف عليه . ويشد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة الطوبى على الرغم من أنها بنى ، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة لتعول أسرتها وتطعم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل أمراً لا جلوى له . وفى متفاه ينتقله التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة ، فتستيقظ فى نفسه المعانى الإنسانية . وفى القصة إل جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

وحيث إن الخلق الفني لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكلل إلى آخر مهمة إتمام ما بدأ ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته في تأليفه إلا من ثنايا وعي القارئ ، إذن كل عمل أدبي دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى الوجود « الموضوعي » محاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فإذا سأل سائل : ولأم تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لاسبيل إل العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكافي لظهوره في هذا المجال الفني ، لافي نفس الكتاب (إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه) (١) ، ولافي تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذن ظهور العمل الفني حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية الموجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ في أصنى ماتحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هي وسائل للعمل في حيز الإمكان ، فليس للعمل الفني من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة تختصر مجسد للعملية التي تستخدم فيها ، ولكنها تظل في مستوى الأمر المعلق . ففي مكتنى إستخدام القدوم لأشهر به حقيقة أو لأقصر به رأس جارى . فإذا نظرت إليه في نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتي لأنه لا يضعنى أمامها وجهاً لوجه ، بل يهدف - أولاً - إلى خدمة الحرية مستبدلاً بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حريتي ولكنه يستثيرها للعمل . وفي الحق لا يستطيع أمرو أن يتوجه إلى الحرية - من حيث إنها حرية - بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً في الاعتراف بها والثقة فيها . ثم في تطلب عمل منها باسمها هي ، أى باسم الثقة التي أو لينها . فليس الكتاب إذن كآلة في أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى في صورة غاية لحرية القارئ .

ويعترأى لي تعبير « كانت » : « الغائية بدون غاية » (٢) تعبيراً غير منطبق على العمل

(١) إذ أن المطلب الأساسى المؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألماني « كانت » Kant (١٧٢١ : ١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يعد المنفعة الفنية غاية في ذاتها ، فلا ينبغي أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة دعاة أهل الفن للفن . ونذكرها هنا للتقاط الأساسية التي تخص الحكم الجمال عند « كانت » =

تعبيراً غير منطبق على العمل الفني :

= على حسب ما ذكره في كتابه : «نقد الحكم» الذى نشر عام ١٧٩٠ - يرى «كانت» أن الحكم الجمالى يختص بمميزات . أولها من ناحية وصفه : وهو أن حكم النوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تتم بتحقيق موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفأكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشتهى أكلها أو يبعث بوصفه = فنانياً . وثانى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم القيم الجمالية أو كيتها : فالجميل هو الذى يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمى دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقويمياً عاماً مشتركاً بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالى « ذاتى » ابتداء ، ولكنه عام موضوعى ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه : وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أى علاقة الوسيلة بالغاية ، فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك فى ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالى ، ولكن لا يستطيع تحديدها . فثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزارع فى وظيفة فأكهة فى إنتاجها النوعى ، أو فى قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر فى قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكى يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشيء الجميل دون أن يلقى بالالمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية فى الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطوق ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به . فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفأكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمى منطوق ، أو نتيجة تجرية ، كما هى الحال فى الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضرورى فردى ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالى ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان فى هذا معصية للضمير الجمالى يشبه معصيتنا للضمير النا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً خلقياً . وفى هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالى بامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (أنظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ص ٣٠٧ - ٣٠٩ ، ٣١٨ - ٣١٩) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » فى النقاط الآتية : (١) يخلط « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال فى الفن ففيه نفس الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا فى حين العملية العقلية التى تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفنى والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا فى ظل القيمة . وقيمة العمل الفنى الفنى فى الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) فى الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تقرر نفسها علينا فى صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردى ، وقد يفسر الجمال فى الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة فى تأويله لما فى الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغاية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها . وفي هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز ما ترك الفنان من آثار . والمخيلة — شأنها شأن وظائف العقل الأخرى — لا تستقل في متعتها بنفسها ، بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها ، وهي دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشيء أحكم نظامه في نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع تحديدها فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا — وهذه غاية « كانت » — أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة — مثلاً — يتمثل كثير من مظاهر التوازي والأنسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغربنا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجمال الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن . فالعمل الفني لا غاية له ، ونحن في هذا على وفاق مع « كانت » ؛ ولكنه لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية . ولا يقيم « كانت » في تعبيره وزناً للدعوة التي يردد صداها في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ؛ ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ، وهو قبل كل شيء دعوة نحضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينظم — قبل كل شيء — في وصف الأوامر غير المعلقة فائت مطلق الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تتمتع بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة (١) — المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع في نفس الوقت مع القبول — هي ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفني قيمة ، لأنه دعوة موجهة إلى القارئ .

فإذا لجأت إلى قارئى كى يساهم في تحقيق المشروع الذى بدأت ، فن البديهي أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة (٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لالتحدها شروط . ولن

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والى تحمل في ذاتها مبرر وجودها . انظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de La Philosophie.

أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمراً سلبياً ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه — بحلة — بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الأهتمام إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديماً « يوريبيدس » لعرضه أطفالاً على المسرح (١) .

فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية — حين تتعثر فى محاولات جزئية — تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبله ، وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتيه » عن حق بما سماه : « الفن للفن » (٢) ؛ وما خلطه كذلك البارناسيون فى دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه (٣) . وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احترام يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق فى العمل الفنى إلى العواطف : فإذا كان مؤثراً فأنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عرف كذلك بضحكائنا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهى معارة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدت فى قصة من القصص كان ذلك قبولاً منى لها مصدره حريتى . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة — اختياراً — لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالى . وقد يبدو القارئ فى ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط فى هذا حتى يصدق .

(١) كما فى مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من منلوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال ، محاشاها راسين الكلاسيكى ، فى مسرحيته . يتفلسف العنوان .

(٢) و (٣) فى كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرنامى ، فى الفصل السادس من الباب الثانى .

أشياء تحاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعى منه بحريته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإخراج : « إذا أعتقد المرء في قصتكم وقع فيما لا تسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبي مدعاة لسخريته » . ولكن هذا قياس أحق : لأن خاصة الوعى الفنى أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد . وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار . ففى كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم ، ولكن يحلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الحائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالى بمثابة أنغام حريقى الخاصة ، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من أستغراق حريقى أو حججها ، ولكن تتعدد طرائقها بقدر ما أختارته حريقى كى تبين حقيقة نفسها بنفسها . وقد سبق أن قلت إن « راسكو لنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه في نفسى بما أشعر به نحوه من نفور أو صداقة بها يصير شخصاً حياً . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكو لنيكوف » هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له ، ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيالى أبداً على عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن نحد من هذه العواطف . فنبعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعاً عواطف كريمة ، لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ؛ إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، في أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما ألزم القارئ في عملية القراءة جانب السلبية ليعلم لنفسه الأثر الأدبي على خير وجه ، فكذاك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقراءته إلى أعلى . ولذا كثيراً ما يرى المرء من شهروا بقسوة قلوبهم ينفرون الدمع لأطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا اللحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم . وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلباً منهم أن يخرجوا عمله

الأدبى إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستثيروها ، بلورهم ، بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بما يتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأننى لست خالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ؛ وأعلم أيضاً أنى لا أستطيع تبيان سبب ما لمظهر الغائبة فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عيني . فلا يمكننى ، إذن ، أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى فى حال أبعثادى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة — إلا إذا كانت مجرد أثر — بين الحكمة الإلهية فى هذا العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده (١) . فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروقنى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصددده من حالة ، إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة . ويمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ماتحمته العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق فى الماء سببه غمق النهر أو طبيعة الحجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان — إذا كان مقصوداً — لا يعدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو — لأول وهلة — وليد الصدفة . وعلى خير تقدير تظل الغائبة موضوع جدل لا يفرغ منه ، ويظل كل ما يربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تقليل ألوانه علمياً ، كزرق الماء بسبب غمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كنظر أشجار فى حافة نهر ودون قة جبل مكسو بالثلج . . . عل أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تعدد نواحى تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة . وفى هذا يرد المؤلف على « كانت » ، انظر هامش ص ٥٤ - ٥٥ .

وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعي ، في شيء ، دعوة موجهة إلى حريتنا ؛ أو بتعبير أدق : يوجد في مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهري ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا . ولا نكاد نبدأ في رجوع النظر في ذلك النظام حتى تختفي تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحراراً في ربط هذا اللون بهذا أو بذاك من الألوان ، وفي عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريتي هوى من الهواء لا ضابط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التي كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتي بقدر ما أكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها في غموض من خلال الأشياء . ولا تعلق الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلقاً لأحلام الخيال . وبسبب أسنى العميق على أن ما أدركته في لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أضنى على حلمي هذا صفة الدوام ، فأصبح في لوحة أو في كتاب : وبذا أضغ نفسي موضع الوسيط بين « الغائية » (١) بدون غاية ، التي تتجلى في مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأثقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل الإنسانية . فالفن هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح ، والقريحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شيء أشبه بما يجري في نقل الأسماء في النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن أمراته ، حيث لا تذكر الأم في سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضروري بين الحال وأبن الأخت . وبما أني أستطعت أسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى ؛ فلآخرين ، إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك في أني سأظل على حدود « الذاتية » و « الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل في النظام الموضوعي الذي كنت وسيطاً في نقله .

وشأن القارئ على التقيض من ذلك ، إذ يتقدم في ما من . فكيفما أمعن في بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومنها عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب —

(١) انظر هامش ص ٥٤ - ٥٥ .

(٢) أى الكاتب بوصفه خالقاً لعمله الفني المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

أو بين الفصول أو الكلمات — فهو على ثقة من أنها جميعاً مصبوعة عن إرادة وقصد .
وحتى لو أستطاع — على حد تعبير « ديكارت » — أن يزعم أن هناك نظاماً خفياً بين
أجزاء لا يظهر لها نظام ، فإن المؤلف قد سبقه في هذا الطريق ، فإلا نظام له من مواطن
الجمال هو أيضاً من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة أستدلال وأستجواب
ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان
يعتقده الناس مدة طويلة من رد الأستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول
صفحة لآخر صفحة في الكتاب تصحبنا وتبقى عماداً لنا قوة نرتاح إليها . وليس معنى
هذا أننا ندرك في سر مقاصد الفنان ؛ فهذه المقاصد — كما سبق أن قلنا — مجال تخمين ،
ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن
مواطن الجمال التي تبدى في الكتاب ليست قط أثراً للصدفة . فالإنسجام في الطبيعة بين
الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة
أنفسهم في خال مغينة أو في سجن معين ، أو إذا تزهوا في حديقة ، فلنما يقصد هنا إلى
بشيتين في وقت معاً : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص في حالة
فكرية معينة مردها إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان
معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن
غائية أكثر عمقاً ، لأن الحديقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبي إلا لتتلاءم مع حالة
نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن
معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة
النفسية ذاتها لا تترك إلا في صلتها بالمنظر الطبيعي . والسببية هنا مظهر من المظاهر ،
ونستطيع أن نسميها « سببية بلا سبب » ؛ وأما الغائية فهي الحقيقة العميقة . ولكن إذا
أستطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنني — حين أفتح الكتاب
— على يقين من أن مصلوه هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث
ثقي أن تتلاشى ؛ إذ لا جدوى حينئذ من دعم النظام السببي بالنظام الغائي ، ويصبح
النظام الغائي بدوره مرتكزاً على السببية النفسية . ويدخل العمل الفني في هذه الحالة
في سلسلة الأمور الموجهة سلفاً وجهة تحكيمية . نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلف

أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون أدراك الخطوط الأولى لكتابته تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يبتعد من سلطان أهوائه ؛ أو بعبارة أخرى ، قد أخذ في إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفاً كريماً . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ ؛ فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على جريته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على جريته في التأليف ؛ وإنما هو قرار حر يتخذانه كلاهما وبذا يتعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه — إذا أشبع رغباتي — يدعوني إلى المضي قدما في مطالبي للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أني أطلب من المؤلف أن يمضي قدما في مطالبي لي بما يريد مني ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف مني معناه أني أمضي فيما أطلبه منه إلى أقصى درجة . وبذا تكشف حريتي — حين تنجلي — عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمني كثيراً ما إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعي (أو يدعى أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويري . فهما يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني ، هذه الشجرة في صدر لوحة الرسام « سيزان » (١) تبدو نتيجة لتسلسل سببي ، ولكن السببية ليست إلّا وهما ، إذ تظل — ولا شك — بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلبت أن يوضع في صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا — من ثنايا السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات — ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفني العميقة ؛ ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير » (٢) جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول

(١) Paul Cézanne (١٨٢٩ - ١٩٠٦) رسام فرنسي من المدرسة التأثيرية ، ويعد نقده

الفني أساساً من الأسس التي قامت عليها المدرسة التكميلية ، وكل الحركة الحديثة في الفن .

(٢) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم في رسم

المنظر الطبيعية .

وهي أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجورية ذات الختم الوردى ، وإلى كثافة الزرقة في غضن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجه الصقلية التي يصورها وكأنها من حجر قدام الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ما هي في خياله المجسم . فجوهر الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفني المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا ميبيل إلى سبر غورها .

فالعامل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتاً أو ميكياً . وكما أن الأشياء لا تدرك إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » (١) تراءى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنسا وفرنسا ، وتراءى السماء بنجومها التي كان يستهدها الأب « بلانيس » وأخيراً تراءى الأرض كلها . فإذا قدم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحة توافق مظلة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص في مروج القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوج » (٢) ونستمرس في تتبعه بين مروج قمح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر ، ونتعمق في تتبعنا إلى مالا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم باً وحتى أعماق الأرض التي هي عماد الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن ما ينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقته « الموضوعية » إلا في نظر المشاهد إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر

(١) انظر هامش ص ٢٥ .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية

والأشخاص .

من ذى قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معاً - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد أكتمل . ويجمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقنا . ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج . بوصفه منتجاً ، لا يفترق عن الوعى الفنى للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصددده من حالة - هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا يفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهة ، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى (١) الوضعى الذى آتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحزيتى ، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتداء إلى ذاتها طرب . ؛ ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر . ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحزيتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ؛ بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تنجلي الظاهرة الخيالية الحق ، أى الخلق الفنى . الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخلق (٢) متعة فيما أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للنتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . ونصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقترأ محمداً موجهاً إلى حرية ، والوعى الوضعى المصاحب الوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشوب من حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعملية فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

جوهري بالنسبة للإنتاج الفني الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعي الفني : « شعور الأمان » ، إذ هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث أن موضوع الفن فى الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء مايتخيله ، فإن الطرب الفني يصطحب الوعي الوضعي بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ما أسميه التحول الفني للمشروع الإنسانى ؛ لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء (١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة الغواثق والأحداث على سواء ، ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفني إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعي بأن فى استطاعتي أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتي ، إذ أئى أحيل الجواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبي ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى — على وجه الدقة — أن أجلو موضوعي الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد — من جهة — أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية — كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم — على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فى أسمى ما لها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو — فى الوقت نفسه — العالم الخارجى فى حالة الطرب الفني يبدو الوعي الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعه ، كما هو و كما يجب أن يكون فى آن ؛ وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معا ؛ ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمعن فى الغرابة عنا ، ويشتمل الوعي غير الوضعي حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالمين .

(١) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يتراعى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر الظلم أينما كان ، وتلك من وراء الموقف الخاص .

فالكاتب ، إذن ، كشف للعالم ، ثم أقترحه واجباً يقوم به القارئ . والكاتب لجوء
الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً في مجموع الكون ، رغبة
من الكاتب في أن يحيا معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم — من
ناحية أخرى — لا يبين عن أسرارهِ إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه
إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم في قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشفه
في حركة زمنية إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع في القصة لا يكتب
غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته ، مختلف الأشخاص
كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبدل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول :
يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوز الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو
الشأن في عالم القصة بما تحتوي عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكي يبدو هذا العالم
أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف التزام في تخياله عن
طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ
أكثر توفيقاً إلى تغيير العالم الذي يقرأ ، كان هذا العالم الفني أكثر حيوية . قد كان خطأ
الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره
تصوراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز في الإدراك نفسه ، ومادام
تجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب — وهو يريد أن
يكون شاملاً جوهرياً في العالم — أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التي ينطوي عليها
العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم
فإنما يكون ذلك في اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا — الذي
أقرأ — فإذا خلقت بأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسي
مشتوياً عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعي إلى خلق ما قد أكتشف هو ، أي أنه يجعل
منى حكاماً فيه ، فعلى عائقنا كلنا تقع تبعه هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك
لحويتنا كليتائره ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتي أن يفرضه على نحو إنساني ، إذن
ينبغي أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعماق جوهريه له ، كما أننا قد نفلت في كل
جوانبه ودعوتيه الحزبية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم خالصاً
«بمليئة الغايات» (١) التي يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون بخطوة إليها . وهو مخز

(١) أي التي تتحقق فيها الغاية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة
في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً — لامتثالة عبث
فادح يتودنا حمله — ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغابات » . ومهما تكن عليه
الإنسانية من حبث وياأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم (١) .
نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا فى خلق أشخاص
فضلاء ، بل ينبغي أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف الطيبة
لا تصنع الكتب القيمة ؛ ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمه الكتاب نفسه والنسيج
الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . فهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه
أن يضئ عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل ليدكرنا بأن العمل الفنى ليس
قط مجرد حقائق طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة . فإذا تناولت هذا
العالم ، بما يحتوي عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع ،
بل لكى أُردها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوئ يجب
أن يمحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورته فيه الكاتب إلا بفضل
بحث القارئ فيه ونخطه وإعجابه به . والحب الكريم يمين البيعة من القارئ على التمسك
بما يريد الكاتب ؛ والسخط الكريم بيعة منه على التعبير ، والإعجاب كذلك بيعة منه
على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر ، نرى فى أعماق فرائض
الفن فرائض الخلق ؛ إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته أعتراف منه بحرية
قرائه ، وشروع القارئ فى تصفح الكتاب أعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل
الفنى — من أى الجهات نظرت إليه — شهادة بالثقة فى حرية الناس . ومادام القراء
كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف
العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما
سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم) ، إذ مهما تكن الألوان التى صور
بها العالم مظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله
بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى أعجاب القارئ
بتملق عواطفه ، فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن
عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين

(١) لأنه يصور المفاسد ابتغاء محوها ، وإقرار المبادئ الإنسانية المطلقة التى يشف عنها الموقف المحدد .

ينشد هو موافقهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم في حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمز جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه في أجازة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكي أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هي التي ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعوني لأتخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتي الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ؛ بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسي أنا بوصفي جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كي يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣] .

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينقسم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطر يهدده في فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليهما ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجدب الذهني حتى في اللحظة التي أضى عليهم فيها الألمان كل ألقاب الجذ . ويحضرني على الأخص « دريو لا روشيل (١) » . لقد خدع ؛ ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويوثبهم ويعظمهم ؛ فلم يرد عليه أحد ، إذ لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلج له

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لما طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب متحرراً .

علامة تباه على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لاعلامه حقد ولا علامة غضب كذلك لاشئ مطلقاً . فبدا ضحلاً : وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى خد الأرتياح فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي بيعت ضمائرهما والتي كان يحقرها . فقدم استقالته ثم استعاضها ليتحدث من جديده ، لكنه ظل دائماً يصيح في واد . ثم انتهى إلى سكوت قرصنة عليه ضمت الآخرين . لقد طالب بامعاب الآخرين ، ولكن لابد أنه دار في خلده المحتون أن الاستعباد اختياري يضطر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع أحماله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى — يعتقدون أن الحرية الكتابة تستلزم حرية الوطن . فالمرء لا يكتب للعبيد ، وفن الثر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه الثر بمعناه : فما يتهدد أحدهما يهدد الآخر كذلك . ولن يكن الدفاع عنها كلياً بالقلم ، حين يأتي إلى اليوم الذي يكره القلم فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أي جانب سلك ، وأياما تكن الأفكار التي تدعو إليها ، فسيرج بك الأدب في الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فتي شرعت فيها — إن طوعاً وإن كرها — فانت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، مأو جز القصد ! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب في رأى « بندا (١) » قيل أن نخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية في شئون الحياة اليومية ، بالأشتراك في صنوف الصراع السياسي والاجتماعي ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة في مظهرها ولكن لايسائل أحد عنها نفسه أبداً ، وهي : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسي ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكتاب La Trahison des Clercs الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينشئ بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبي . وهو من أعداء الوجودية والشيوعية والرومانتيكية . وهو زلوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر كله . وسنناقش سارتر آراءه بشئ من التفصيل في الفصل التالي .

تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جذيرة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء ؛ وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد أرتاع قوم من هذه الملاحظة الأخيرة . وهائذا أسألكم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الأضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لأعماد لك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمن نكتب ؟

نقاط الفصل الثالث

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ؛ بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد - الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ؛ بها يتخلل المرء عما يضر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له - أمثلة : شخصيات مينالك و نانايل - قصة صمت البحر . . . - معنى الإلزام وصلته بحرية الآخرين والمعانى الإنسانية - المجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته - الكاتب المسبوك غير المنتج ترهبه المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور - الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود - الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

تحليل تاريخي لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ؛ مثال : الكتاب في فرنسا في حوالى القرن الثانى عشر - قد ينضم الكاتب إلى المذهب الفكرى السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلى حين لا يكون له جمهور إمكاني - مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والختمية في الأدب - على الرغم من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكى ، أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة ، فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلى أحزاباً متعادية ، أو فيما ظهر جمهوره الإمكاني - مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين - تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين ، ما بين نبلاء (و كانوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب في الأصل) - فأتاح للكتاب أن ينظروا إلى طبقته من خارجها ،

فأدر كوها غيراً مما أدر كها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها ، وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء - ونتيجة لهذا الإدراك عبروا عن مطالبها التي كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقيق مطالبهم في نيل البرجوازية مطالبها ، فتوحد جمهورهم من جديد في الطبقة البرجوازية التي ابتلعت - أو كادت - طبقة النبلاء ؛ وحين تحققت بذلك مطالبهم تعذر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا يعولهم البرجوازيون في شكل قراء كما كان يعولهم النبلاء في القديم في صرة هبات ، فانطبقت عليهم البرجوازية كالسجن - والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة ، لأنها وسيط بين العامل والمستهلك - قدخل الأدب في دائرة الأمور النفعية يبرر الوسائل ويسكن الخواطر ويسالم - واعتمد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المطروقة - لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة المحضة - البرجوازي يهرب الكاتب ويريد إخضاعه - أصبح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعوته إلى الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحكممة فيه على قراء محكومين بها مثله .

ظهور جمهور إمكاني من جديد بعد الرومانتيكية - إخفاق كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ما عدا قليل منهم وخاصة هوجو) - عيوب الواقعية : ثم الرمزية والسيرالية ، أنها مغمورة في طبقة لا ترى عليها فيها واجباً ، فلجأت إلى النقي المطلق .

تقديم عام لمصور القصة - نقد النواحي الفنية للقصة في القرن التاسع عشر - منطلق الأدب في العصر الحديث - استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي - معنى استقلال الأدب - مضيق الأدب تجريبياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره - العالمية التجريدية وأهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم تمللا بالخلود - الحرية معناها ألا تغطي مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، وإلا توقعنا في التجريد - على الكاتب أن يخوض نفس المغامرة التي يخوضها قراؤه - أدب « المدينة الفاضلة » .

يبدو لأول وهلة أنه لاشك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلاً رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً (١) إلى جميع الناس ،

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات
ستعززة مقنعة ، وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجلوها ، فيكتب كذلك
لتخليصها من الشوائب . ومهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطر :
إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً
إذ هي - كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً
يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر : والحرية - في أى أشكالها - لا تمنح ، بل على المرء
أن ينتصر . على شهواته وجنسه وطبقته وأمه ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف
الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصاهرة في سبيل
النصر . فهذا هو ماتخذ به الحرية في كل حال صورتها . فإذا أختار الكاتب - كما
يريد له بند (١) - أن يتحدث هاذا ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل الفواصل عن
تلك الحرية الخالدة التي تنادى بها - على سواء - النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات
الرأسمالية (٢) ، فلن يضيّق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل
مطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد
الخالدة (٣) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته .

وفي الحق لم يلاحظ أمرو بعد - كما ينبغي أن يلحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار .
فلا يقصد المؤلف أن يقض كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكل تقديم
بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذ أردت أن أعلم
جاري أن زياراً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفي كلمة
أو إشارة . « أنتبه » أو « هاهو ! » - فإذا مارآه فقد أتضح كل شيء . ولو أن

(١) أنظر الفصل السابق ص ٧٨ وهناك من المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، وهي أن المبادئ
العامة تترامى بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته
الإنسانية .

(٢) أى أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعلى أعدائها ، ولتكن تحديد الموقف بين أصدقاء الحرية
والحق من أعدائها .

(٣) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - من يمانجون في أدبهم قضايا عامة خالدة ، لا ترتبط بمسائل
عصرهم ، تملأ منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة في نظرهم سينتهي بانتهائها .
ويعشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

قرصاً من أقراص الجاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجري يومياً في قرية نائية مثل بروفين (١) أو أمحوليم (٢) فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات وبالاختصار . لا يوجد العالم - الذي يعلم كل من المتحادثين أنه مائل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم في خلقهم مذاق واحد ، وعليم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكريات موتى واحدة . ولذا لا حاجة إلى الإطالة في الكتابة ، لأن ثم كلمات هي مفاتيح . لو أتى قصصت الاختلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيطة ، فأضحى بعشرين صفحة للتبديل أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبتت من موقعي في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل ماثلاً أمام فكري - في كل وقت - فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحتكين وتفاؤلهم وهم الأغوار المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيما بيننا تكفيها هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقا حربية ألمانية في جوسق حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شيء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمي ، ورجال مخلوقو الرؤوس ينفخون في آلات نحاسية ، ورجال يسرعون الخطأ غير حافلين كأنهم عمى ضم ، وتحت الأشجار أثنان أو ثلاثة يصغون مقطعي الوجه ، وهذه الألحان التي تملق فرنسا في غير جدوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميغاس » (٣) ،

- (١) Provins مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .
 (٢) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ كم من باريس .
 (٣) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro = صغير ، والثانية megas = كبير - والإنتم علم على بطل قصة فلسفية لقولير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هي نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنساني في العالم . وميكروميغاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشرى الجمانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتتلور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحضرات الصغيرة التي هي الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم . . . والفكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلي لسيرانواذي برابجر الك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

وليس هو نموذج « الساذج » (١) . كما أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للإبحاء بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولأنه كيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتعنى أن يفلت من التاريخ بقفزة في الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون - على سواء - في عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التي يدعوننا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير ، « لا وجود لها » (٢) ، بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمرء ، إذ في كل إنسان جنوح نحى إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والحنون في

(١) l'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو في ولده في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيهما . وقد حملته ساذجته وصراحتة وذوقه الفطري على أن ينقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكياً . يذهب إلى إقليم « بريتانى » في فرنسا ، ويأسى على نبي جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيخبس في سجن الباستيل . وتسعى الفتاة « سانت ليفيس » التي كان قد أحبها لخلاصه من السجن ، ولا تظفر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذى نفوذ كبير في فرنسا . وينجو حبيبها ، ولكن تموت هي لتعلمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع في مأزق تثير الضحك ، ولكن ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ الماديات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع .

(٢) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يمترون بالماهية المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود اعتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغام حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في الحاجة فما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به ، ففي هذا العالم يتخلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذى يتخذ ، والتاريخ الذى يجب على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو ما يجب على أن أغنره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الزفض ، فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ فى نفسه بالشئ الذى يحدد ويصطبغ به بحق الصيغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذى يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب — حينما يختار قارئه — يفصل بذلك فى موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الاحتمال الفكرية محتوية فى نفسها على صورة القارئ الذى كتبت له . أستطيع أن أرسوم صورة « نانا تايل » (١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضى : فأرى أن الأشياء التى يدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة فى الأسرة ، وفى العقار الموروث حالاً أو مستقبلاً ، وفى المشروعات النفعية ، والخلق التقليدى ، والإيمان الضيق ؛ وأرى كذلك أن نانا تايل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحمق ضرب المثل بمينالاك (٢) لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهدد بأى خطر خارجى من الجوع والحرب والأضطهاد الطبقي والجنسى . والخطر الوحيد الذى يهدده هو أن يصبح فريسة لبيئته إذن فهو أبيض آرى ، ترى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوارية ، ويحيا فى عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسر ، عصر لم تكذب تبدأ فيه أفكار الطبقة المالكة فى الانحدار

(١) أنظر هامش ص ٣١ من الفصل الأسبق .

(٢) أنظر نفس الهامش المشار إليه فى الرقم السابق .

فيناك هذا هو على وجه التحديد « دانييل دى فونتان » الذى قدمه لنا أخيراً روجيه مارتى دى جار (١) على أنه معجب بأندرية جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر » (٢) — وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة فى أول عهدها ، وغايته جد واضحة فى نظرنا — لم تلق سوى بغض فى بيئة المهاجرين فى نيويورك ولندن ، وحتى فى الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور (١) لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما فى المنطقة المحتلة فالأمر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك أحد فى أغراض المؤلف ولا فى تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفى الحق لأظن أنه استطاع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألمانى الذى تحدث عنه واقعى ، وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستلر Koestler فى ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسى ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخى إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان (٣) فى عهد احتلال

(١) Roger Martin du Gard . كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ — ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها : Les Thibault . وهى من نوع القصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبهم هذا الكاتب — وهو نوع أثر فى الأدب الإنجليزى ثم فى أدبنا العربى فى قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا فى كتابنا : النقد الأدب الحديث ، وشخصية دانييل دى فونتان Daniel de Fontanin التى يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة فى المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكرامة الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبة ، فحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) .

(٢) Le Silence de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان بروليه Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) = وتسمى بفركور ، = وهو اسم لناية كثيفة فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) — وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والماطفية الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٣) أنظر الهامش السابق .

آخر ؛ ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى أما عن الضابط الألماني فصورته لا تنقصها الحياة ، ولكن من البليهي أن فركور — وقد رفض في نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال — قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعي ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحي الخيال لم تكن الواقعية هي السبب الذي من أجله فضلت هذه الصور على تلك التي كانت الدعاية الأنجلوسكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي في دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً حين يفضل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشر المحسد : في كل خرب شكل من أشكال (٣) المانورية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضع وقتها في تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألماني .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك في الشعوب المختلة المقهورة المختلطة بقاهاها ، فإنها بالتعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ؛ أناس طيبون أو خبيثاء ؛ أو طيبون وخبيثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الأغتيال ، ومن جانب الألمان بنحجز الفرنسيين في منازلهم ليلاً وبالنسج والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفي من نار ، فلم نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان — الذين كانوا يفتقون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظافرهم — جناة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لإمناض من أن يكون المرء معهم أو ضدهم ، وبدأت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بالحن الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والتي فقدت

(١) Gui de Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٢) من أشهر مؤلفي القصص القصيرة العالميين ،

وقد أدى مدة خدمته الحربية ما بين عامي ١٨٧٠ - ١٨٧١ فاكسب تجارب كثيرة تخص الحرب وصلة الألمان بالفرنسيين ، وعبر عنها في كثير من قصصه .

(٢) في أنها صراع بين الخير والشر .

القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها ، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن أستخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقوه عن لطف المحتل ، وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة في السلم ، فزعاً من شبح البلشفية ، ضالاعلى تخطب بيتان (١) . فكان من البعث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في وحشين سفاكين . بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، وما دام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا « أناساً مثلنا » ، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشؤمين حتى لو جعلها إلينا من الناس من بدلوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كلان يتوجه في الحملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك — بعد — إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة كل الحذر في دعاية الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذى يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار وطاعة الإكراه التى تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب — في فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ — آثار المقاتلة بين بيتان وهتلر في مدينة منتوار (٢) وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيري فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقاً عقبه القطاف : وهذا شأن ماينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه . سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر — عن طريق الجمهور الذى يتوجه به إليه — لمحاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولاً غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملاً حاسماً في إنتاجه ؟

(١) Petain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسى ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألمانى من ١٩٤٠ إلى ٢٩٤٤ ، فتحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم فى ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .
(٢) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فلنوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

ألا يكون من الأوفق القول بفكرة « تين » (١) في تأثير البيئة ؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير (٢) . إذا الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور — على النقيض — أنتظار ، وفراغ يملأ ، وتطمع ، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف ، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة ، على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى . كتب إتيامبل Etienne (٣) في مقال يتم عن الذكاء ، ولكنه قليل العمق [١] يقول : (كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير ، حينما ألفت الصدفة دون أننى بثلاثة أسطر لحون بول سارتر هي : « أن الكاتب في رأينا ليس من المقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال ، وليس هو من المتحررين منها مثل « أرييل » (٤) . ومهما يفعل فهو في غمار المعمة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى في أقصى حالات عزله) . في غمار المعمة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بلير بأسكل : « نحن مبحرون » (٥) ،

(١) يقصد نظرية « تين » في تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضي القوي أو الوطنى في الإنتاج الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، ونقدناها ، في كتابنا : الأدب المقارن .

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين في تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، في حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للإمكانات الموزعة في الجمهور والتي تتطلب تغذية وبلورة — استجابة لما ينشده الجمهور في مشروعاته التي يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .

(٣) فستال Vestale كاهنة لحراسة إلهة النار « فستا » في أساطير الرومان ، وكانت تختار من خير العائلات في روما ، وتسهر على حراسة نار المعبد وإذ كائها ، وتبقى عذراء طوال حياتها ، فإذا حادت عن الجادة دفنت جية .

(٤) Ariel قد يراد — كما يبدو من السياق — الملاك المتمرد في « الفردوس المفقود » للشاعر الإنجليزي ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أرييل الذى في ملهاة العاصفة لشكسبير ، أى الملاك الطائر .

(٥) إشارة إلى زهان باسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الإلتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فنحن في هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار في أمر السفر ، فلم يبقى لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى باسكال حواراً في مسألة وجود الله ، تنقل منه هذه الجملة : =

ولكن ما لبثت - بعد قراءة هذه الأسطر - أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ،
ويهنط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالا ، إلى أمر الأمير والعبد .

لمن أقول شيئا آخر سوى أن « إتيامبل » يتماكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى
هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ، بل أكثر الناس يمشون وقهم في
إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة
إلى الباطل ، وإلى الحنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فيحسبهم أن يصفوا الظلام
على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى
الجانب البعيد دون القريب ، أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل ، أو يأتوا
التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك في شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ،
أو يترعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، في حين ينفون ، في
الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم في أمور الحياة اليومية ، أو يوهوا
أنفسهم ، إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لخلل عواطفهم ،
وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعية في الخضوع لمن
يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد
لتلوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن
الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحياة أي
قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

ولئنما أسمى الكاتب ملتزماً حيناً يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء
وأبلغ ما يكون كما لا بانه « مبحر » (١) ، أي عندهما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام

= « اقموجود أو غير وجود . ولكن إلى أي الرأي تميل ! ... علام تعتمد في رهائك ! فبالعقل لا يمكن
أن تدعم الرأي الأول ولا الثاني ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما : إذن ، فلا تهم بأنطقاً من
اختاروا ، لأنك لا تدري من أقر هذا الاختيار شيئاً - كلا ، لا ألزمهم على أنهم اختاروا هذا الرأي بغير
ذلك ، ولكن ألزمهم على أنهم اختاروا . . . فالصواب ألا ندخل في الرهان - نعم ، ولكن يجب أن يفهم
= زامن ، فهذا بغير إرادته . فانت يسيل الإبحار في سفينته من البفن : فأياها تختار ! » انظر :
B. Pascal : Pensées, X, 1.

- (١). انظر الهامش السابق .

من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما الترامه في وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى ، بل وفي أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر القلاجين ، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة « اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى ، وفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى إختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هي الأصل فيها ؛ فأتنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أنى أصبح انساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضيفها مجتمع ما على الأديب ، ولكن عليه - لى يغيرها - أن يتمصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللادب فى صميم ذلك المجتمع ، فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق - التى ينبى عليها ما يشيده الكاتب من عمل - هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجي الكبير « رتشارد رايت » Richard Right فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه انساناً ، أى « زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع أمرواً أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب (١) لرسائله بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدن

(١) يقصد أمثال جوليان بندا ، أنظر لذلك هامش ص ٧١ من هذا الكتاب .

فالكاتب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة والطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة في نفسه أنه من الملهمين في الكتابة فقد اكتشف في نفسه الوقت الموضوع الذي يكتب فيه : فهو الرجل الذي ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويبرهن في كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب في قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن في كلف وهوى بحيث يشرك معه في التبعة قارئة . ولكن هذه النظريات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع « البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود الجنوب ، كما بحث « إرميا » (١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهورية . فإلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل بؤس السود في لوزيانا لا يريد ولا ينقص عن تأثره من أجل بؤس العبيد الرومانيين في عهد سيارتاكوس (٢) . فالإنسان — من حيث هو فرد من أفراد العالم — لا يفكر إلا في القيم العالمية ، إذ هو تؤكد خالص تجريدى للحقوق الطبيعية للإنسان . و« رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجيه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض « كارولين » فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فن الواضح كل الواضح أنه لم يفكر — بادئ بدء — في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا ناثية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع أمراً أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبحسبنا هذه اللحوظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى السود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادق الطوية من الأمريكين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطي

(١) نبي من أنبياء بني إسرائيل ، مشهور بتفجعه في نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف في نبوءاته ما سيتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق . م .

اليسار والرايديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية (١) في الولايات المتحدة .
وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذي يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائة . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب هامشاً من الإمكانات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالأمي يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدى أكبر المتعصبين من أعداد السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنساني يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى مالا نهاية . وعلينا الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية في قلب هذا الجمهور الواقعي . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الذاتي . فقد شبوا على ما شب عليه ، وأمامهم ما أمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التي عنده ، فسرعان ماتعى قلوبهم ما يريد بأقل إيجاء من اللفظ .
وحين يبحث في توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد في الكشف عن معنى الحياة عن وعي وتفكير ، ويجدها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التي يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدلوا من الكلمات ما يعبر في دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التي يرتفع بها في حالته المباشرة إلى الوعي المفكر هي حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا في مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين على مشابههم في كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايت » كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذي هو قسمة بين الآرين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض — فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة — نفس القرائن التي يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم في الأمر

ليقدروا التبعة الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حنقهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبي يقوم به « رأيت » على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو وجهين مقترن الحدوث في آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفي كل جملة قوتان متطابقتان في وقت معاً محددان في قصته شدة الجهد الذي لانظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحنا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ، ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل في روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه في الحالة الأولى قريباً من الهجاء وفي الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبئين : فلم يتكلم لإرميا إلا لليهود . ولكن « رأيت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزه في آن واحد : فقد جعل منه تعلقة للقيام بعمل فنى .

الكاتب يستهلك ولا يستنتج شيئاً ، حتى لو اعتزم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بثمان . وقيمتها التجارية محدّد تحديداً تعسفياً . وفي بعض العصور يمنح الكاتب معاشه ، وفي بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له المالك من غذاء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المئوى . ففي الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنح قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . ولا يستطيع التصرف حياله بسوى ذلك ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد - في المجتمع الذى يكتب له - من وعى ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرثى من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ؛ إذ يفقد التوازن الذى أكسبه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التى يحاول هو

أن يحطمها ، لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنى اللامباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هي التي تستطيع أن تستيخ الترف في إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ؛ فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالامبايج عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفلوا للفنان الغذاء ، ليشرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيل « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفوا (٢) له العيش وهذا هو الأصل في الصراع الذي يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجاور (١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعي للنظام القائم آنذاك . وأحياناً أخرى يكون الصراع مقنعاً ، ولكنه واقع دائماً ، لأن تسمية الشيء بيان له والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الحدي الذي يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له في حدود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها ، فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعي للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة - وهي جمهور الكاتب الواقعي - وقوى التقدم ، وهي جمهوره الإمكانى . والكاتب - في المجتمعات غير ذات الطبقات التي يكون بناؤها الذاتي قائماً على الثورة الدائمة - يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله في المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع .

(١) Le Mariage de Figaro ملهاة ألفها بومارشيه (١٧٣٢ - ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهي مغزى سياسي ، إذ يبنى مؤلفها على نظام فرنسا التي قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينمى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حيلة شهيرة يتوجه بها فيجاور إلى الكونت ألما فيفا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الإمتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفي أول عرض لها قال لويس السادس عشر - وكان من شهور العرض - : « هذه مسرحية بنيفية ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » . ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفي شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذى يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الذاتى » (١) وإذا اتسع الجمهور الواقعى للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك فى وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفى هذه الحالة يمثل الأدب — حين يتحرر تمام التحرر — قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم ، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب فى عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين وتجرى وساطة الكاتب فى صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يمارس باسم المبادئ التى لا جدال فيها . وهذا — مثلاً — هو ما حدث فى أوروبا فى حوالى القرن الثانى عشر : فكان للكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان فى مكانته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ماهو روحى وما هو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ماهو روحى ، أى إلى السيطرة العقل نفسه فى حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتعالى ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن كان ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النقي المستمر للطبيعة بدا فى بادئ الأمر كآنة طبيعة ، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهرياً فى عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً فى مذهب فكرى خاص . فى القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هى الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهى الروح التى استحالَت إلى موضوع (٢) ومن هنا يتجلى فى وضوح أن المسيحية — بدلاً من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس — ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع فى العصور الوسطى حاجات روحية.

وقد كون — للقيام بتلك الحاجات — هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضا . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما — في نفس الوقت — وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان — في ذلك — لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالامكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لذاتهما على أنهما من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هي النزاع الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغامضة التي سيطلق عليها — فيما بعد — : الدراسات الإنسانية ؛ بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معاني النصوص المقدسة وشروحها التي لاعداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما تتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمختصين في دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين في أمر الإنتاج في الشئون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعة الآخر . وحينذاك يهبون ويحرقون كل شيء ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يهتمون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكري في عاقبه أمره موجهاً إليهم ، إليهم وإلى الشعب ، ولكن كانوا ينهونه إليهم شفوياً بالمواعظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالنحت والتصوير والفسيفساء — في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها — تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستمليه من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائهم ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجماهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ؛ كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا انحياز إلى رأى أن يستمر في مجهوده كي يميز ماهو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ؛

فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شئ واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث في إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه في ذلك شأن بطل الأخارنيين (١) حينما كان وطنه في حرب ؛ لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته في ذلك - على وجه التحديد - هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق المثال الذى دعا إليه بندا (٢) ، ولكن يدرك المرء في أى شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكرى خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذى يتوجه إليه الكاتب محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . وبما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ماتحويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكاتب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكى يحتفظ الكاتب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين بل يكفى أن ينغمس

(١) بلهة الأخارنيين Les Acharniens ، وهى أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠-٣٨٥ ق . م) مثلت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلوبونيز وبطل هذه الملهاة الذى يشير إليه المؤلف هو : ديكوبوليس Dicaeopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهياً لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، ويحسده على ذلك عمال أخارنيس ، ويجادلونه فيما فعل ، وينتصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه أتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مآسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . والذى يدافع عن وجهة وجوب الإستمرار في الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً يحمله صحبه ، في حين يلتقى يبطل المسرحية ثلماً مرحاً مع كاهنة لاله باخوس .

(٢) أنظر هامش ص ٦٦ .

الكتاب في المذهب الفكري الذي تعتقه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ، ولكن تتغير في هذه الحالة وظيفتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها . وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع عشر مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولا شك أن الأصل في ذلك الاتجاه هو المألشي المكتوب من قوة على السريان ، وماله كذلك مع طابع الجلال ، ثم ما ينطوى عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالمي . فقد بقي جمهور الكاتب جرد محدود ، وكان يسمى - في جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السري (١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها اللوق (٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورني (٣) وباسكال (٤) وديكارت (٥) هو مدام دي سيفينييه (٦) و« فارس ميريه » (٧) .

- (١) نعتي بالرجل السري ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر l'honnête homme
(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية .
(٣) Corneille المؤلف المسرحي والناقد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته لغة العربية (١٦٠٦ - ١٦٨٤) .

(٤) Pascal (١٦٣٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له في إقليم بروفنس . وهي الرسائل التي يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « رهان باسكال » . أنظر هامش ص ٨٠ .

(٥) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسي وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٦) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كوتنس دي جرينيان » .

(٧) La Chevallier de Meré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جومبو ، كاتب لخلق فرنسي ، يهتم في مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون اللوق السليم .

ومدام دى جرينيان (١) ، ومدام دى رامبويه (٢) ، وسانتيفريمون (٣) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية ، فهو ينتظر مايفرض عليه من أفكار أو من شكل فى جديد . وهو الكتلة الحامدة التى تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع أمروء أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى ، فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ، فعلاقه المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ، وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للاعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذا أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرعون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا مايقرون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ، بحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور جائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويرزله ، ويوقظه فجاءة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ، ولكن العقائد فى القرن السابع عشر الفرنسى راسخة لا تزعزع : وقد ازدوج المذهب الدينى بمذهب فكرى سياسى صبر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة فى وجود الله ، كما لا يشك فى حق الملك الإلهى . فلذلك « المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائره آدابه التى يتطلب رويتها من جديد فى الكتب التى يقرؤها . وله كذلك إدراكه الخالص

-
- (١) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دى جرينيان ، وهى ابنة مدام دى سيفينيه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .
- (٢) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبويه فى باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، هى وابنتها « جولى داتجين » ، وكان هذا النادى الأدبى نموذجاً أنشئ على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .
- (٣) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسى ، أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهاة : « الأكاديميين » ، يسطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

العصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردهما الماضي البعيد ، ومن الماضي البعيد كذلك تستمد الأمر الكبيرة الحاكمة كبريائها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج في مظهر « الأبدى » ؛ والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تقبل ، وأن يستلهم العمل الفني من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم في صراحة حراساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخى الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون باقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ماسميناه آنفا « القرينة » أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقراءة . وينتمى هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو للبرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شائهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب - بعد - في جماعة خاص ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعى وكهانتهم في القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكتاب (من رجال الدين) في القرن الثانى عشر . ومن الحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكاني متميز

عن الجمهور الواقعي . وقد يتأق للابرويير (١) أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عار على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم . ولم يكن من المستطاع هؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد انتهى - بتجانس جمهور القراء - كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغضين لديهم وقراء إمكانيين مجبوبين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم ، لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا في العصور التي لم ترسم فيها هذه الرسالة في وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أي عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قرائه - جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه - فيما إذا تيسر له الوصول إليهم - أن يتصرف في أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجمل الشعب بهم ، وكانت مهنتهم هي وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفوة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هي في نفسها جدال وممارسة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التبعية لنموذجه ولكن - لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها

(١) لابرويير La Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) كاتب أخلاق فرنسي ، اشتهر برسم الصورة في الأدب الفرنسي ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقي ثيوفراست . وكان لابرويير يتحدث عن العادات في عصره وينقدها . والمؤلف يشير إلى تصويره للفلاحين في صورة البائسين الأشقياء ، وننقل هنا هذه الصورة الفريدة في نوعها في القرن السابع عشر الكلاسيكي .

ويرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكور ، منتشرة في الريف ، على منحها سواد ، ترهبها غيرة ، وأمنت الشمس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقابها في عناد لا يقهر ؛ ولها ما يشبه الصوت الملقوظ . وحين تقوم على ساقها ، تبدو لها وجوه كالناس ، وحقاً هم أناس . في الليل يأوون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف ، كي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذي هو من ثمنار غرسهم » أنظر : La Bruyère Les Caractères, XI, 28.

جحد لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلا - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم عثاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظراته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على الناثر ، بل ولا على الشاعر . وليس لها الحكم على معنى التأليف وتقييمه الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت تلك القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلاهما من صميم مجتمع حدث فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم « كلاسيكيون » . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع ساهده استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكان فى مجال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ مايسود المجتمع - من مذهب ديني أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأى كلاً المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملاً من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكاتب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريد ومشاركة . التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع

أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى — تحت الرقابة الكنسية والملكية — بالمحافظة على النظام القائم من روى وزمنى ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر فى الإنسان الخالد من ظاهره ، دون أن تحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ فى امتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس ، ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه فى نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد إنقضت عهدها منذ أمد طويل ؛ ومادام الكاتب قد توصلوا فى العصور القديمة إلى درجة الكمال فى الأدب ، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المنال . وهو فى كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، وذلك الجمهور الذى يعد العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الإميازات فى الشعب ، وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب والموت ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكى صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكى لا وعى له إلا بجانبه النفسى . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسى جانب تقليدى . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعانى من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا فى المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات إجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهى غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هى تعبير فى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفو كو » (١) من ملاهى النوادى [الصالونات]

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ - ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاق له حكم خلقية يغلب

عليها طابع التشاؤم .

مضموناً لأمثاله ، وقالياً . وماتبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين (١) ، ومراسم « الإتيكيت » عند المتحذلقات (٢) ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التي يدعو إليها « نيقول » (٣) ، والنظرة الدينية إلى الشهوات ، لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورته كما هي ، بل أن يتعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والمهابة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هي القائمة — على حسب قواعد الخلق فيها — بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض الهزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة الموجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية . فإذا سخر من عدو المجتمع (٤) ، فذلك لأنه قرط

(١) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذي درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً في أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً في فرنسا ، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وعناية الممحين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح ، واشتركت في الشؤون السياسية ، فاكسبت عداوة البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية في فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٢) جماعة من جماعات النواصي سرت فيها روح التأفق والولوع بالتكلف في التمييز والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر مولير في ملهاته : المتحذلقات المضحكات .

(٣) بطرُس نيقول P. Nicol (١٦٢٥ - ١٦٩٥) كاتب أخلاق ، وأحد كبار دير « بورويال » وله « رسائل في الخلق والتعاليم الدينية » .

(٤) Le Misanthrope ملهابة شعرية لمولير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « ألسيست » الذي يبغض الرياء والتقاليد الإجتماعية السائدة في الطبقة العالية من المجتمع ، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع ألسيست بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهي صورة المجتمع في التكلف والتدلل والمجاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر ألسيست رأيه في قطعة شعر ، فيصارحه بأنها نافهة بغيضة ، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتجب « أرسينويه » ألسيست وتكيد بذلك لحيوبته سيلمين ، مكاثدة مستورة بقتاع من الرياء الكاذب الذي يسود المجتمع ، وتنتهي هذه العقبات بإجتماع ألسيست مع حبيبته سيلمين ، فيطلب منها أن تفصل في أمر زواجهما ، = على أساس أن يبعدها عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجرها . ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تنوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

في المراسم المرعية للأدب ؛ وإذا سخر من كاتوس (١) ومادلون (٢) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . ويذهب فيلامنت (٣) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ؛ وسوقى (٤) النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لهم تواضع المتكبرين ، لما هم عليه من ثقة في مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغيض في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبيل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلى الذى يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشأن الذى قام به بومارشيه (٥) ، وبول لويس كورييه (٦) ، وجول فالهيه (٧) ، ودى سيلين (٨) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الوداع الذى يسيطو به المجموع على الضعيف والمريض والجموح ، وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكدودين .

(١) و (٢) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان في ملهات المتحدثات المضحكات ، لمولير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيجوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنقا في عبارات الطلب ، ولم يتحدثا في الخطاب ، فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا خادميهما في مظهر خاطبين رخصيان رغباتهما التكالف ويهرج القول فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعرفهما الخجل والعار حين تنكشف الحيلة .

(٣) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهات مولير التى سبق أن تحدثنا عنها .

(٤) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهات لمولير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب . . . ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثراً دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كفف لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سذاجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركى ، ويتحدث أمامه برطانة يوهه أنها تركية . وفي المسرحية سخريه لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

(٥) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشييلية » ، وهما ملهاتان لهما مغزى سياسى . وسبق أن قلنا كلمة في الملهات الأولى ٨٥ .

(٦) Paul Louis Courfer (١٦٧٢ - ١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية

وسياسية لاذعة .

(٧) Jules Vallés (١٨٣٢ - ١٨٨٥) ، كاتب وصحفى فرنسى ، يدعو - في بعض ما كتب -

امتداداً لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حصائه هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب في الثقافة العامة (١٨٨١) والتأثر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٨) L.E. de Céline طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة

« سفر في آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

والكاتب في القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وذو شيم برجوازية ، وهو أقرب في موطنه شبيهاً بأورونت (٣) وكريزال (٤) منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛ وهو طيع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك ، سعيد لشغله مكاناً متواضعاً في بناء فسيح الرحاب ركنائه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته في راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شيء قد قيل (٥) ، وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل في عذب من القول . ويعد المحدث الذي ينتظره صورة هزيلة لألقاب وراثية ؛ وإذا حسب أن مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يدر في خلده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة (١) التي يقدمها متواضعاً لقرائه امرأة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متملقة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أي أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . ومادامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك .

(٢) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة مولير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٤) Chrysale شخصية أدبية في ملهاة مولير التي عنوانها : النساء العالمات ، وفيها يسخر مولير

من حذقة الفلوسوف والفلاسفة والمجمن .

(٥) إشارة إلى قول « لابروير » : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما العادات فقد انتزع غيرها وأجملها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعه الأقدمون » أنظر : L. Bruyère : les Caractères, 1, Pensée 1.

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي على الرغم من طابع المحافظة فيه — أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسي . فهذا بلدك — على غير وعي من الكتاب — لأدب الثورة فيها بعد .

فمحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المتستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعانى الشائعة في العصر ، ومما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط وما بينهم كجبل سرى ، هى مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التى تراها الصفوة فى المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تترأى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هى بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وما عملية التقديم اللدائى التى يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كى يستجلى ذاته فى وضوح ؛ فهى بمثابة إدراك فكرى واضح مستمر .

وقد لا يتساءل فيها عن التعطل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذى يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الإحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ راسين عندما قال فى مقدمة مسرحية فيلدر (١) : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكى ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب » . على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة فى شئ أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تحلى عادة باسم الخلق ، فعلى أن نعرف بأن فن القرن السابع عشر فن يخلق جدير حقاً بهذا الاسم . ولا يعنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطبية التى تنتج الأدب الغث ؛ ولكن لجرد أنه يقصد - فى

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد نلصناها ، وأوجزنا القول فى منزلها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية ، ص ٣ - ٤ - ٩٠ .

صمت - إلى تقديم صورة القارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقى ، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية في نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أى عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - في الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج إندماجاً كلياً في تلك الطبقة ؛ ولا جدال في أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها ، إذ أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلى . وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد في راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ ، والجنة التي ما لبثت أن فقدناها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين إتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لارويير وفينلون (١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يبريالهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً ،

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من كتبه : « مغامرات تليماك » ،

وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

ق بابيه ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقها في مذهبها الفكري ، ووقفت موقف المدافع ، محاولة — إلى حد ما — تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هي خير الوسائل لتركيز الوسائل لتركيز سلطاتها ومادامت لم ترف في هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ؛ فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السبوعية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسي قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمير وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روجين ، فقد أضحى الأدب الكنسي دفاعاً عن الدين في غير طائل ، في أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصاحبة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية في طريقها السريع إلى النفاذ . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه الحال : فهي تريده — إذا اعتزم عرض الحقيقة — ألا يحايها في شيء ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكري الذي أخذ يضمير ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقنعهم باعتناق عقائد أضححت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فيما أن مبادئها لم تظل — كما كانت — واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذي تبذله في تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك في صحتها . والكاتب الذي يوافق على تأكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشيعه الاختياري لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعي هو الذي يحرره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية في الوقت ذاته — وهي التي تولف ما يسمى في التعبير الماركسي « الطبقة الصاعدة » — تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفي ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سياسي ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة في شئون الدولة . وكانت سائرة في هدوء نحو الحصول

على التفوق الاقتصادي على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفرار
فشلت للكاتب — لأول مرة في التاريخ — طبقة مهضومة هي جمهور فعلى . ولكن
الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتبقية القارئة التواق إلى
التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من
عقائد في العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب — كما سراه فيما بعد — محصوراً بين
عقائد تختصر طبقة هابطة وعقائد أخرى فنية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية
تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبت . ولهذا تود أن تكون
على وعى بنفسها . نحقاً قد يمكن إكتشاف بعض معالم التنظيم في أفكار تلك الطبقة :
فن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن
هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج وفي تلك
الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبي محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف .
ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يعد منافسة الكاتب المهني ، بل أولى به أن يحرضه
ويدعوه ، لأنه يدل على مطالب المجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية
مقام صورة في دور التكوين لجمهور شعبي ، في وجه جمهور مكون من أنصاف
المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه
لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد ممض : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب
سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة
بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى
وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين . وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادين من
جمهوره حكماً في المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة
الحاكمة هي التي تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية
تشتري كتبه ، فهو يكتسب منهما كليهما وقد كان أبوه برجوازيًا . وسيكون ابنه :
فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعي ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه
برجوازيًا موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة
حاله بفضل الضغط التاريخي لعوامل عصره . فهو — بالاختصار — مرآة لنفسه لتلك
الطبقة ، بالنظر فيها تصير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها ، ولكن هذه النظرة سطحية

إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعد في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم . وهذه - على وجه الدقة - الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهي الخروج الطبقي الموضوعي والداني . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبت به إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه الحامي ، ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحى المجد - هذا الأمل الأثير والذي يكرس له عمله - فكرة زلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن المجد تحدته بأن الجزء الحق للكاتب هو أن طبيباً نكرة من مدينة « بورج » (١) ، أو محامياً مغموراً في « رانس » (٢) ينكبان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الخلية لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين (٣) ، أو إمبراطور مثل فريدريك (٤) إلى مائدتها ؛ ولم يكن ما يمنحه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا - له من المعاني الرسمية العامة مالمجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب - خاصة من مستهلك دائم في مجتمع من المستجدين . وهو طفيلي طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيلي . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ،

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ كم جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ - ١٧٩٦) وقد استلغت ديپلوم إلى روسيا وأكرمتها .

(٤) فردريك الثاني (١٧١٢ - ١٧٨٦) وكان محباً للعلوم والآداب وقد اختصاف فولير وأكرمتها ، ولكن انتهت صحتها إلى عداوة .

حتى كتبه ، بل هي — على الأخص — ترف . ومع هذا يظل — حتى في بيت الملك — محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . فقدوخز ديدرو — في محادثة فلسفية من نار — أفخاذ أميراطورية روسيا حتى أدمهاها ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره بأنه ليس سوى متفهم متطفل . ومأجاة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ ضربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التناول عليه من ملك روسيا . وقد يحظى الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمتها ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يعاني من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدن لأحد بمنة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكي ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو مخلق محوم ، وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقته بعيني البرجوازيين ، ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقته بعيني النبلاء ، وقد أحفظ في مقاسمة هؤلاء وأولئك في مآثمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم في مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعي بنفسه في شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير في مجتمع موحد الاتجاه ، وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض ، شأنه في ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيج للأدب بذلك أن يؤيد — فجأة — استقلاله : فلم يعد يعكس المعاني الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أي مع القوة القائمة الدائمة التي تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب يدعوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي آوتهم ، وبهذا أحتل الأدب بالسلبية أي بالشك والرفض والنقد والجلد ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التي تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً .

روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بهامها تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، في كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية ، فلما كان يثير أهتمامه مراعاة الحقيقة في نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكرى الذى شب عليه ؛ إذ في العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشئ فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن فى الإستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما فى القرن الثامن عشر ، فقد أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التى تنفذ فى كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة ، وأصبحت هى الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة فى هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التى تنبه فيها الوعى ، وكانت أدواتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتائج التاريخى إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزي ، ويعتقد - منذ أن يخط كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات ، وأنه سبب انفجاراً فى موقفه من التاريخ ، لمجرد أنه غدا على وعى فكرى ونقدى لهذا الموقف . ومن فوق رلحة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم فى سجن عصر معين ، كان يكشف هو فى نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعى مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمى . وكان الأدب الذى تحور به عملاً تجريبياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التى يتحرر المرء بها فى كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفى القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة فى مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكائنها بين المراتب المهنية . أما فى

القرن الثامن عشر ، فقد تحطمت القوالب ، وظل كل شيء في مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق في تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية في قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التي يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هي تلك التي كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدي . وقد كانت المسرحيات والملاحم — من قبل — ثمرات شبيهة لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة في الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثه أو تقليد للقديم .

والشيء الذي كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه في أن يمارس — ضد سلطان عصره — تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعي الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على التقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذي وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملذات والمزاعم والخاوف ؛ والنداء الذي كان يطلقه في جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبرياتهم الطبقي ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه في أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه في عالميته . من أين ، أنت المعجزة في أنه كان يسير في نفس الاتجاه للأطراف التاريخي ، حتى في اللحظة التي يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين ، ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التي ستجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التي لم تكن بعد في جالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الاجتماعية التي تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا نجد عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال

والفلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة في الحكم ، لأنها كانت في خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في دور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثوري ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكري الذي غرر وهابه ، وبلبلوا خواطرها قروناً طويلة . وسيجئ الوقت - فيما بعد - لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية - في ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - بوصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفي عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شيء آخر غير تلك الحرية ؛ حينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الامتيازات ، وراها آخرون وسيلة من وسائل الإضطهاد ، ويصير موقف الكاتب في خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن في عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بحظ عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يصدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، ولضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ما تمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المحيطة المعوقة بما يخرقها من ثم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردها « بليز سنדרار » (١) في صورة أستشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم »

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسري معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا في المذهب الأدبي المسمى « المذهب التكعيبي » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو منامرات أعماي السبح » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) . ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذي أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

« إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال ». فر بخاطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها في أي كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليبة القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون محاباة ، بل إلى الإسهام بقلمه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازي سوى تحريضهم على التمرد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو (١) يشبه إلى حد كبير موقف «ريتشارد رايت» الذي يكتب للمستعيرين من السود والبيض في وقت معاً . فرسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من اللدهاء إلى أن يكونوا على وعي بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على الباستيل الحديث الوحيد الذي هبأت له أمداً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديدرو (٢) وكوندورسيه (٣) ، بل إن مؤلفاتهم هبأت كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس (٤) .

(١) J.J. Rousseau (١٧١٢ - ١٧٨٠) الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابه الثورة

الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله هامش ص ٢٨ و ٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسي شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التي شارفها ، وتغلب على العقبات الكثيرة في نشرها في عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم مثلي القرن الثامن عشر في فلسفته . وهو مثل روبيسير من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٣) Condorcet (١٧٩٤ - ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد . وكان =

يمتد في قدرة الإنسانية على أن تطرد في تقدسها تقدماً لا حدود له . ويحج في عهد الإرهاب في الثورة الفرنسية ، وكتب في مجته كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشري . ثم انتصر بالسلم لهرب من الإعدام بالمقصلة . (٤) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود في تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أثر مجلس الأمة .

l'Assemblée Nationale التصريح بحق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته في الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذي يتوجه به إليهم ، وأن مشاركتهم فيها هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعلن فيها لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً في مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التي لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبي . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المحردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحي كما وصفه « بندا » ؛ لأنه مادام موقفه في جوهره موقف نقد ، فمن الضروري أن يكون لديه شيء ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هي النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جلوران الأبدية وحصون الماضي — التي كانت تحمى صرح العقائد السائدة في القرن السابع عشر — قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك في رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تترك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسي للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش — التي هو بضددها والتي تحاول أن تفلت منه — ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخطى عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً في العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التي يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب التي عليه أن يشهرها يقصد بها أنها إعداد لمجتمع مقبل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب هدمها حالاً ، وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح » (١) تدخل الكاتب في الحياة العامة ، محتججاً

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتن لوتر » ومن أتبعه .

ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو بالاختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوروبي . فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحمره من رقابتهم عليه ما يلمحه دونه من أنتظار تواق غير واضح الصورة ، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محتضرة : فكانت كنبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية - وطالما تمناه الكتاب ماوسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشككهم في كل شيء ، حتى في مضمون الأدب نفسه ، حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً . ولاشك أنهم ساعدوا على تملك البراجوازية للسلطة بادماج قضاياهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع فطالبتهم يخفى في حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالاختصار : تحطم ذلك الأنسجام العجيب الذي ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البراجوازين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث في كل شيء هدفاً جديلاً ، مادام ثم ملايين من الناس حقيقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة في الحقوق السياسية ، أصبح الدفاع عن الأدب مسالة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفي نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصنوع الذي كان قد شطر جمهورهم ويسرهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصنوع قد التهم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم في خروجهم من طبقته الأصلية .

فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين ، وقد أنطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذى كانوا يلعبونه ، وبداهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوازية أشكالا جديدة من الأضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون أحتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولا ترى هى فى الإنتاج الأدبى عملا لا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوازى أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط أرتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجة لا ترى أبداً وجهها لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جذيرة باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الحد فى شئ الأنصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع أمرؤ لروية الله وجهها لوجه بدون عون الكنيسة ولايوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى نكوض مستمر أمام سلسلة من الوسائل لانهائية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازى — خاصة — على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الأمتيازات فى القرن الثامن عشر ، أستخدم للخطر فى أن يصير — فى القرن التاسع عشر — تعبيراً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب أستطاع الإحتفاظ بحرية فكره فى النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق وأعتداد بالنفس فى القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد

ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفي يديها السلطة - فقد أنصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بنى الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في ادخال عنصر تحكمي الأخلاق الدينية ، مع شيء من الحرية في الأدب نتيجة لذلك ، فالبطل الديني هو دائماً يعقوب (١) في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئة العالمية المحررة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شياً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا مايجب على المرء أقرضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة في الإمعان فيها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تنقوض (٣) ، كما تحاشى الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيهر من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القريحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لامفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتق ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بقرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . أنظر :

الوسطاء من الناس ، فكانت تبدو له الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محووظ — ما أمتد به النظر — بعالم متمدد من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جمالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التي يقتسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات وأضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك المعقول . وفى مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان فى حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب فى أفكار ؛ وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات — بوصفها علامات للمعاني — فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لاتخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد فى عمله الأدنى عالماً يدغمه بحرية لاتنفد ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة فى ذاتها . فلا تجانس بين حرته والأشياء إلا فى أنها كليهما لايسير لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن باضاعة جوانب الوجود بما هو موجود (١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر فى المقاومة لما يريد الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بادراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تتحكم فى مصير الفكرة ، بل وفى قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

للفنان دائماً فهم خاص لمعنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان (١) للزول على الفكرة .

وسمة البراجوازي التي يعرف بها هي وجوده للطبقات الإجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بتمييزاتها ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما أستطابه من عوامل النضوج التي حوله إياها طول تملكه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبية إلا بين المالك والشئ الذي يملكه ، أما ماعدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الإجتماعية ، لأن كلا منهم — مهما تكن درجته في المجتمع — ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الإجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أى لا طبقة تركيبية يكون كل عامل فيها تقليداً عارضا ، ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرجوازي إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعاياته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهرى هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . ونسيطر على

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجى ، لأنها مشروع إنسانى في موقف بخاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء — بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة — تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستمرة الأكيدة ، فتبعث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاصر عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجى على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعى المرتبط بالعالم الخارجى والمتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات — في معناها السابق — نوعاً من العمل . فالموت والبطالة واليؤس — مثلاً — ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعدها ما تمتصه به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . ولهذا تطلبوا أن يكون الأدب سلاحاً من أسلحة المجتمع . وليس الشبه بينهم وبين الواقعية الإشتراكية — في هذه الناحية — إلا شهاً سطحياً ، أنظر :

J.P. Sartre : Situation, III, P. 144 — 163.

وأنظر كذلك كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مثل
الدى التى يلهى بها. فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف على عواطفهم وأخلاقهم ، فذلك
لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الدى وكأما يتعبد البرجوازي الطموح
بكتاب مضمونه فن الوصاية ، أما ما يتعبد به البرجوازي الغنى فن السيطرة بالبرجوازية
تعد الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً فى النظام الاجتماعى . وكل
ما يتطلبه منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب — كما
كان فى القرن السابع عشر — مقصوراً على التحليل النفسى على أن هذا الجانب النفسى
كان دعوة تطهيرية إلى الحرية فى أدب « كورنى » و « باسكال » وفوفنارج » (١)
ولكن التاجر يحترس من حرية عملائه ، وكذلك يحترس المحافظ من حرية وكيله . وكل
ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها ، ليغروا بها الناس
ويحكموهم ، فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيراً أكيداً بوسائل هينة وبالاختصار يجب
أن تكون القوانين التى تتحكم فى النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي
لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفعى فالدافع النفسى
للحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين لأنها مثله .

فالمثالية الذاتية والزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة ، وروح الجدل (كما
فى باسكال) هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس صورها لجمهوره
قبل كل شئ . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة ، بل
تحليل هذا العالم إلى أنفعالات أولية ذاتية تجعله أمهل هضماً — ولا يطلب منه كذلك العثور
فى أبعد أغوار حريته على أعماق ما فى القلب من حركة ، ولكن مطابقة « تجربته » على
تجارب الآخرين . فكتبه تجمع — فى وقت معاً — بين كونها قوائم إحصاء لما أختص به
البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسى يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على
مافى النظم من حكمة ، ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها
مقررة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث ، وأختيرت له الدواعى
النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ،

(١) Vauvenargues (١٧١٥-١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو فى تفاؤله على
ثقة بالقلب الإنسانى وما يعبره من عواطف وقد أثر فى الرومانتيكية بفلسفته الماطفية .

فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أغتيل أغتيالاً . فنذ « إميل أوجيه » (١) حتى « مارسيل بريقو » (٢) و « إدمون جالو » (٣) — مع من يندرجون فيهم من « دوما الأبن » (٤) و « بيارون » (٥) و « أهني » (٦) و « بوردو » (٧) — وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخيرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبت معاملة مدى نصف قرن . فنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ وكانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ إضداد به جميع قرائه . وكان يبيع — على الرغم من هذا — كل ما ينتج ، ولكنه كان يحتقر من يشترونها ويحاول جاهداً أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح — إذا واثق الفنان مرة في حياته — فإن مرد ذلك سوء

(١) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاء ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازى ، منها « صهر السيد بوارنيه » ، و « الوقحون » ، و « الفتاة المغامرة » . . . وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .
(٢) Marcel Prévôt (١٨٦٢ - ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : « أنصاف العذارى » و « رسائل نسوية » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .
(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ - ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل نبهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه : « غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « الغريبة » . . . وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .
(٥) Ed. Pailleron (١٧٤٤ - ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وثى ملاحيه روح فكاهة بجذابة . ومنها ملهاته : « عالم الضيق » و « الفرارة » — وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .
(٦) Ohnet (١٨٤٨ - ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الخوف من الحياة » (١٩٠٢) و « الثلج على الأقدام » (١٩١٢) و « الخزان » (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجوهرى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الأدب . فى القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار فى الاعتماد على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية فى أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، يعثها لهذه الثنائية فى الجمهور ، واعتمادها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات الرعدة الحرة . ولكن بعد عام عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذى تعارض به المذهب الفكرى البرجوازي مع مطالب الأدب . وفى نفس الوقت أخذ يظهر فى الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكن أن يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم ، فالبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فإذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد — فى سبيل مصلحته — أن يخلق الثنائية فى الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إحياء بجمهورهم الإمكانى ، بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التى اضطربت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما يمنحونه من أسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حجم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم — خاصة — ليسوا من سلالة . « فجورج ساند » (١) بارونة دوديفان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ؛ وحتى ميشليه (٢) — وهو ابن أحد أصحاب المطابع — كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير فى مدينة

(١) George Sand (١٨٠٤ - ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفس والاجتماعى فى كتابنا الرومانتيكية ، وفى الأدب المقارن فى مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسى « الفريد دى موسيه » ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسى . أنظر لمنهجه الأدبى فى التاريخ كتابنا الأدب المقارن ص ٢٣٠ - ٢٣١ . وكذا كتابنا الرومانتيكية ص ١١٣ - ١١٤ .

ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشتراكيته — إذا كانوا اشتراكيين — هي نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم أن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذي اختاروه . وبما كان لهو جو حظ قلما أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفي للاقتناع بذلك مقارنة مامنته الجامعة — وهي ذات طابع برجوازي — من أهمية للكاتب « ميشليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة ، وكذلك مامنته تلك الجامعة « تين » (١) الذي لم يكن سوى متفنيق مهين ، أو « رينان » (٢) الذي يبين « أسلوبه الحميل » عن الأمثلة المتوقعة للاسفاف والقبح وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها في مطهر لأجزاء فيه . « فالشعب » الذي كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت ، ثم رمى به أنتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة علقوا بها سمعهم ومصيرهم . وليس منهم — فيما عدا هوجو — من ترك في الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لهُوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شددت أعناقهم بأحجار . ولم تكن لتعوزهم الأعداء ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمسئولية أن تستغرقهم فيها ؛ إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم في الدفاع عنها في منطقة التجريد . وأياً

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٢) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها ونقدناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في البرنانية والواقعية الأوروبية ، أنظر كتابنا السابق الذكر صفحات ٥٠ — ٥٨ ، ٢٢١ — ٢٢٢ ، ٣٦٤ — ٣٦٣ .

(٢) Renan (١٨٢٣ — ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . أنظر كتابنا السابق الذكر ص ٤٨ — ٤٩ .

ما كان إخلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التي انحدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى راء في العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكوين « طبقة من العمال ذات ملابس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مربية لدى العمال ، مشنوعة من البرجوازية ، مطالبها مستملاة من الحدة والضعيفة أكثر مما يملها الكرم ، فهي تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن في القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب — ليكون ثائراً — أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجائاً لمطالبة النظرية . فالأدب ثوري حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في المطالبة بالحرية السياسية التي يتمتعون منها بحظهم ، مهما تكن الأحوال ، والتي لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير في تلك الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد يختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية ، ويتطلبون كذلك — على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً — القضاء على استغلال الإنسان ، وسرى — فيما بعد — أن هذه المطالب نفسها هي من جنس المطالب التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فهم ظاهرة تاريخية محددة ، أي النداء العصري الخاص الذي يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه في صالح الجنس الإنساني كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكري الديني ، ورفض — في الوقت ذاته — أن يخدم المذهب الفكري البرجوازي ، فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريبياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك — بعد — أنه هو في ذاته المذهب الفكري ، فأفنى نفسه في تأكيد استقلاله ، ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك

الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب — يصاحبه التوفيق — في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسبب كد «فلوير» — من وقت لآخر — وحدة الفكر والصياغة ، ذون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقي فلوير — شأنه في ذلك شأن جميع معاصرة — مدينياً في تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان (١) ولسنج (٢) منذ ما يقرب من قرن قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه في مختلف أحواله عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغيرة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الأخوين : «جونكون» (٣) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالاً . فكيف يستطيع أمرو ، إذن . أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ ويبدو برودون (٤) فريداً في تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس

(١) Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : «تاريخ الفن عند القدماء» أهم ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) كاتب ألماني ، وناقد متبحر . كتب في فن المسرح يقصد إلى خلق وعي جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : «لاوكون» laocoon باسم كاهن «أبولو» ، وفي الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أن الشعر يمتاز بتصويره ذي الطابع الزمني ، لا المكاني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : «يقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفضل الشعر والرسم» . ونظرته هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين : أنظر كتابي : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالتي في مجلة «المجلة» عدد أغسطس ١٩٥٩ .

(٣) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢ - ١٧٩٦) وجول (١٨٢٠ - ١٨٧٠) . كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : «جرميني لاسيروت» و«رينيه موبيرين» ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسميهما .

(٤) Prudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يلعبون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبدل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب «برودون» المسمى : «مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية» (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

طبعاً ؛ ولكنها لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب — ببقائه مستغرقاً في كشفه عن أسبقائه — هو في نفسه موضوع نفسه خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي . فلو أن الأدب كان قد أكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور إمكن أن يكون عليهم أن يوفقوا بين فهم وما يمكن أن تفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم في فهم على حسب المطالب الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحوا ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وباقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم ، ولبدأ الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقوع في خطر الاستسلا ب (١) .

ولهذا أبا الكاتب — عن طيب قصد — أن يمتن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى الحكم هذه المرة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تنافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالذواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان بما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفترخ الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه — برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا — يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها بحمة ، لأنه لو أراد

(١) الاستسلا ب *Aliénation* أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحواله إلى غيريته .

الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربته أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يحيا مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يريد — في الوقت نفسه — أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة ، وبذل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن موارد ، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو صلاة أو محاسبة للضمير ، أو أى شئ آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المؤلف أن يشبه نفسه بمن يتخطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو — على الأقل — لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية باصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد أعترف لها صريحاً بذلك الحق « فلوير » ، إذ بعد ثورة « الكومون (١) » ، ناز في نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص في بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها ، وليست موضوعات إستنكاره سوى حالات نفسية لا أثر لها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة أضطهاد ، وفي الحق لم يعدها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيم (٢) على طريقة واحدة ، لافرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني عن نفسية آثمة . عندما يصرخ فلوير مثلاً بأنه « يسمى برجوازيّاً كل من يفكر في خسة » ، فإن تعبيره في تعريفه للبرجوازي تعبير ذاتي ومثالي ، أى في مدى ما يرى من حدود مذهب فكري يزعم هو أستنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتبردين إلى القطيع ، وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية ، الذين هم على خطر المضى إلى طهقة العمال ، موهما إياهم بأن المرء يستطيع — بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي — أن يسلب

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨

مارس عام ١٨٧١ — وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

(٢) أنظر هامش ص ٧١ رقم (١) .

البرجوازي — من حيث هو — كل ماله من صفات ؛ حتى إذا مارسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النليل ، أمتطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وأمتيازاتهم في راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويغشون النوادي البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك سوى مظهر . فقد سموا على فتهم بنبل عواطفهم .

وهذا يَسَّرُ الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالأحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب : فكان جمهور « ستاندال » يتمثل في « بلزاك » (١) ، وجمهور « بودلير » (٢) في بارباي دور فيلي (٣) ؛ وبودلير بدوره يمثل جمهور « بو » (٤) . وأكتسب النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى حديث الأدب « فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر أنصرافه عن الحياة . بل إنه أسن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين فكان القوم يمدون يدهم — عبر الأجيال — ليصافحوا

(١) Balzac (١٧٩٩ — ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية في الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه

الملهجة الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ — ١٨٦٨) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، أنظر

هامش ص ٧١ من هذا الكتاب ، ثم انظر النقد الأدبي الحديث .

(٣) Barbey d'Aurville (١٨٠٨ — ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة

الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ — ١٨٥٢) شاعر وناقد أميركي ، به تأثر بودلير .

تأثراً عيقاً .

« سر فانتس » (١) و « رابليه » (٢) و « دانتة » (٣) ، منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتاب — بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً — أصبحت مؤسسة وراثية ، أو نادياً كل أعضائه موتى إلا واحداً هو آخرهم تاريخياً ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ماهو زمني وما هو روحي إلى تعديل بعيد الغور في فكرة الكاتب عن المجد الذي يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثأراً لكاتب مهضوم الحق بقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفوز في مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول في القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون مفهوماً عام ١٨٨٠ » (٤) ، « سأكسب قضيتي في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته في ممارسة عمل عالمي ذي أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن في الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء — في مستقبل غير محدود — إلى أسطورة التعويض الذي سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجهوره ، على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تسأل في أي نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه : وحسبهم أن للنظم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم في عالم لاحق أو غل في الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك أدعى لطيب خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » : وهو الذي لم

(٥) Cervantès (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيخوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد لحصناها ، وشرحنا وجوه تأثيرها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(١) Babelais (ولد حوالي ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية في عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية في تجديد أفكار عصرهم ومثلها الخلقية والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يث فلسفته في ثنايا قصصه المرحية . ومن قصصه الشهيرة جاز « جانتوا » و « باتاجروئيل » .

(٢) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب سياسي إيطالي . شهر بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لحصناها وبيننا وجوه تأثيرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابنا : الأدب المقارن .

(٣) كلمة مشهورة لستاندال .

يضيق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده في أن المجتمع قد دخل في فترة انحلال لن تنهى إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى في حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع — فيما يتعلق بماضيه — عقداً مع عظماء الموتى ؛ وأصنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً في أمر أنزاع نفسه رمزياً من طبقته . فهو في الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق (١) للعنة . وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي التحاقه بمجتمع رمزي ، له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام القديم ؛ ومألوف في التحليل النفسي أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا في الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذى كان في حاجة كي يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان في حاجة إلى صلات الكبراء لكي ينتقل من طبقته ، انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد أختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيل . وسيجعل من نفسه شهيداً للأستهلاك المحض . وهو كما قلنا ، لا يرى أية مساءة في الانثفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لاتنتج ولا تفيد ، فهو يحرقها ، إذ أن النار تطهر كل شئ نوعاً من التطهير . لهذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك آسن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإتلاف ويقول فيها الأستتار المقصود رمزاً لما حرمه من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلاً إلا في ثلاثة في الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء — كما يقولون « نيتشه » — لعبة ، وفي الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضى من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم في الحرب أحياناً ، لأنها أستهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال

ونجد عند الكاتب ما كان في المجتمعات الأرستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو

(١) أنظر كذلك هامش ص ٧١ من هذا الكتاب .

لا يكتفى ببقائه غير نافع — شأنه في ذلك شأن رجال الحاشية في النظام القديم — ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمرون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصه الثرية التي عنوانها : « الزجاج » (١) .

ومالبت أن أحب على الأخص الأدوات التي أسىء وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التي لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بمآلاته الطبيعية فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغي أن تحطم ، وهو فاقد لها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الجمال محصوراً في أنعدام النفعية أنعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية — منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والبارناسية — متفقة على شيء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحض . فالفن لا يلقي شيئاً من المعلومات ولا يعكس أي مذهب في الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب فلوير ، و « جوتييه » (٢) والأخوان « جونكور » و « رينار » (٣) و « موباسان » على طريقهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الغث » .

والزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم وتقاظهم لتحترق فيها وهم — برقودهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الأنفرادي — يتجاوزون حدود هذا العالم ،

(١) في هذه الأقصوصة يحكي بودلير كيف استلحق هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه في استهتار ونجاسة ، وكأنه يسخر به من العصر كله .

(٢) Théophile Gautier (١٨١١ - ١٨٧٢) شاعر وصحفي وناقد فرنسي ، ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٣) Jules Renard (١٨٦٤ - ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

ويعجونه في منحنى يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن في قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التي يسمونها أن تظل مجدية كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم — في ذلك الأدب — ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شياك الأسلوب الفني . فلها بذلك طابع الحيدة . فتبدو وكأنها « الوضع (١) بين أقواس » . فالواقعية هي نوع من « الوضع بين أقواس » . والحقيقة المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الجمال ، كما في قول بودلير : « جملة مثل حلم من حجر » (٢) . والمؤلف — بوصفه كاتباً — ، والقارئ — بوصفه قارئاً — ليس كلاهما — بعد — من هذا العالم ، إذ تحولوا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتخذوا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنني أستطيع أن أعرف — بعد ذلك في هذا الوصف — أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

ويتمنى المتطرفون — فزعاً من أن يستخدمهم المجتمع — ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب الترف والإسراف ، غير قابل للأنففاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشئ فيه ، ويدرك أهله

(١) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب الظاهرات للفيلسوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مضمون من المضمونات الفكرية ، بحيث يتمتع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أي وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوضع بين قوسين من الشئ موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم » فالمبدأان معاً واحد في مسلك الوعي المنطقي . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراسة الظاهرات على العالم الموضوعي في ذاته . وهذا المبدأ لا يلغى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بقائدها النمسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتي الذي يعد زائفاً كل شئ يستطيع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن مانعه حقيقة ليس سوء وهم .

(٢) البيت الأول من قصيدة : الجمال « لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته :

« أنا جملة أها الفنانون ، مثل حلم من حجر » . انظر :

Baudelaire : «Fleurs du Mal XVII»

أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم. وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند «ديزسانت» (١). وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ؛ ثم هناك كذلك الصمت ، صمت من تلجج ، في مؤلفات «مالارميه» — أو صمت «مسيو تست» (٢) الذى يعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب الراق الزائل هو العدم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها شئ إيجابى ، بل هى جحود كلى للسلطة الزمنية . فى العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جهورية إذا قيست بالروحية ، ولكن حدث العكس فى القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية فى المكانة الأولى ، والروحية طفيلية غير جهورية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها ؛ إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه ، أو جحوده فى حين استهلاكه . كان «فلوير» يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عبارته الموضوع ، وتوقعه فى فخها ، وتفقدته الحركة ، وتقصم أوصاله ، وتقفل عليه منافذها ، وتتحجر فتحجره معها ، فهى عمياء صماء لا شرايين فيها ، وليس بها نفس من أنفاس الحياة ، ويفصلها من الحملة التى تلبها صمت مطلق ؛ وهى تهوى فى فراغ أبدي ، وتجتذب معها فريستها فى ذلك المهوى الذى لانهاية له . وتمحى كل حقيقة — عقب وصفها من قائمة الإحصاء ، ليتبعها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبت على أثرها عشب . وقدرية القصة الطبيعية تستحق الحياة ، وتستبدل بالعمل الإنسانى فى أنواع من الآلية ذات إتجاه واحد . وقلما يكون لهذه القدرية سوى موضوع واحد هو الانحلال البطئ لإنسان ما . أو لمشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن الحجم أن تنهى إلى العدم

(١) ديزسانت Des Esseintes بطل قصة : «بالعكس» A. Rebours التى ظهرت عام ١٨٨٤ لكاتب القرنين وينيانس Huysmans (١٨٤٨ - ١٩٠٧) وهو فيها رمزى . وبطله هذا يمثل عقلية الانحطاطيين فى ملكه (أنظر هامش ٧١) . فهو مريض الأعصاب ، ينشد شقاءه فى حياة الترف البعيد عن الإغراق فى التكلف ، ثم فى الشهوات ، ويريد إزهاقه حتى يصاب بالجنون . ويرى أن ثقافته ودراساته قدردته إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

(٢) أنظر هامش ص ٣٦ من هذا الكتاب .

المخض . فالطبيعة فيها في حالة أختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الأختلال ، كى تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل » (١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء ، لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندما أكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملا ، فهناك جمال الماضي ، لأنه لم يعد له وجود ، وجمال الفتيات المحتضرات ، والأزهار الذابلة ، وهناك جمال فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال ، وهى الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض المبير ، والحب الفتاك ، والفن القاتل ، فالموت في كل مكان : أمامنا وخلفنا ، حتى في الشمس وعطور الأرض ، وما فن « موريس باريس (٢) » إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشئ جميلا إلا إذا كان « قابلا للاستهلاك » أى أنه ينفى في حين يتمتع به .

والوحدة الزمنية التى تتناسب — على الأخص — مع مثل هذه الملامى الملكية إنما هى اللحظة ، لأنها تمر ، ولأنها فى نفسها صورة الأبدية ، وهى بمثابة جمود للزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلتقى بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء — على ضوء هذا الإدراك — فى إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته فى أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا Duroy بطل قصة : Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب شائنة ، ويستر فقره فى الثقافة بجسارته ، ويبدى فى وصوليته عقلية جافة وخلقا شرسا لا يرحم . ويقول موباسان إنه هجا فى قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين فى عصره .

(٢) Maurice Barrès (١٨٦٢ — ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والموت فى قصصه . ومن قصصه : « من اللحم » و« اللذة والموت » و« علو القوائين » وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

المدحش أنه يستعير أمثله لشخصياته من الأسهلاك : ففيلو كتيث (١) يسلم قوسه ،
والثرى ذو الآلاف مبذر غاية التبذير في أوراقه المالية ، و « برنار » يسرق ، و « لافكاديو » (٢)
يقتل ، و « مينالك » (٣) يبيع أثاث منزله .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون (٤) بعد عشرين
عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيريالى هو النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ،
وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدقة ، وبقدر ما استطاع » . وهذه في نهاية الشوط
لمراحل طويلة منطقية في تتابعها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ، وفي
حكم البرجوازية أنتقل إلى حالة السلب المطلق الذى أضنى عليه — خطأً — صفات
الأقنوم (٥) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعددة براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون »
« لا يولى السير يالى عناية كبيرة ... لكل ما ليست غايته تلاشى الفرد ليصير داخله
مشرقاً في عمي ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » .
ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيريالية :
فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد أسهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد
أسهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ،

(١) فيلو كتيث Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهي تدور حول
أسطورة فيلو كتيث أحكم الزمالة في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فتن جرحه
حتى تركه أصحابه بائساً ، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لانجاة من حرب طروادة إلا بسهام فيلو كتيث ،
فيذهبون إليه ، وقد نجا بمعجزة . ويتخيلون كى يسمح أصحابه الذين هجروه . وقد ألقت من قبل
منرحيات عديدة في الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من
الموضوع دغاية لخلق الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش في سلام روحى تام . وقصته في
صورة حوار بالغ المدى في بلاغته .

(٢) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤
— وفيها يمثل البطل الفكرة التى اشتهر بها في أدبه أندريه جيد ، وهي العمل الخفافى أو الذى لا يمر
فيأتى بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لتركه . ويقتل صاحبه في أثناء السفر برمي من نافذة

القطار ...

(٣) أنظر هامش ص ١ .

(٤) من أسسوا حركة السير يالية ، أنظر هامش ص ٣١ وسيعحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٥) أى الصفات الإلهية .

فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغدا الأدب — بوصفه جحوداً مؤكداً . مطلقاً — عدو نفسه ، وبلغ أقصى درجات أمتقائه لوصفه الأدبي ، فامتكت بذلك العقدة .

وفي نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد . فبدأ بوضع حقوق العبقري لتكون بديلاً من الحق لإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده ، وهو أكده من حطب يحترق ، ذو لهب يضيئ ويأتي على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال ، وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقرابه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل . حتى قد صار رماداً . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية اللهب ، وخاصة من النساء ، فانهن سيثرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يمتنى أن يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أوزنته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، أكتفى بقبول القرايين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروي « موريس ساكس » (١) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد بأناتول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد » (٢) . وخين مات قال أناتول فرانس في تأييده : « كان مولعاً بالآثاث ! يا للخسارة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت في استنواذه على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أي مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء . لأنكنت محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض ، فإنه يستعصى على الحكم .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض . ولكن في عهد السبزيالية — حين استثار الأدب نفسه إلى أقراف القتل — يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر صراحة مبدأ برأته الكاملة من كل مسئولية .

(١) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٢) اسم الفيلا التي كان يسكنها أناتول فرانس .

حقاً لم يوضح الكاتب أسباب هذه البراءة ، بل أحتفى في أدغال الكتابة الآلية (١) . ولكن الدواعي واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية أستهلاكية محضة ، وظيفتها اللدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان مخاكتها أمام المجتمع الذى تهده . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار ، فعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار ، وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبرأؤه من نتائج .

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير فى مجراه ، مبتسمة لهذا الطيش ، ولا يعنىها فى كثير أن يحتقرها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، مادامت هى جمهوره الوحيد ، وهو لا يتحدث إليها ، وهى موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينها . توحد ما بينها . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه فى أحوال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف فى تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه فى عدااته ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التى يسلكها ، ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب ، وبالأختصار : هو متمرد وليس (٢) بثأر .

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم فى الحرم : إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والجحود فى

(١) الكتابة الآلية *L'Ecriture automatique* وسيلة الكتابة عند الغلاة من السيراليين . يدعوون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون فى حالة سلبية مآمكن ، ثم يلقى بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير فى موضوع خاص ولا فى صياغته . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراف من عجائب التى لا تنتهى . وفيها يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور . ولا يتسع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A. Breton et les Données et Fondamentales du Surréalisme, P. 125 — 189.

(٢) التمرد يكون بطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرّد . أما الثورة فهى بطلب تغيير النظام إلى ما هو خير فى نظر الثائر باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذى يشمل فئة ينتمى إليها . وفى مكان آخر يطيل المؤلف فى أنه لا يقر التمرد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر **J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution**

فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى — لو كانت حرة —
 لأستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين
 يفهمون ما يدعيه الكاتب من نجانية الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب
 هي لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ماهو زمني ، إذ البرجوازيون
 يعدون العمل المحافى عملاً في جوهره لا مضرة فيه . بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب
 « بوردو » (١) « وبورجيه » (٢) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب
 لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الحادة ، فبقي لهم فرصة للراحة هم في حاجة إليها
 للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفني حتى
 في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب
 مبني على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعي — وقد طاب له أن يظل منكوراً —
 أن يخطئ قراؤه في فهمه . ومادام الأدب على يديه قد أصبح ذلك الحدود التجريدي
 الذي يأكل بعضه بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا الأقدح ما يوجه لهم
 من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً
 للعقلية الحادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى مافي
 أكثر كتب العصر من إيغال في النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار ، يرى البرجوازيون
 مع ذلك أنفسهم فيها دون وعي كامل منهم . ذلك أن الكاتب — مهما يبذل من جهد في
 وضع حجاب بينه وبين قرائه — لا يفلت أبداً إفلاتاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب
 برجوازي مبطل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك
 يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على
 سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحساسية ،
 فهي تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة
 بالمجتمع المعاصر . فهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذي اختاره
 مشوياً بمرارة الأسى ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر تعطى الجمهور

(١) أنظر هامش ص ١١٥ .

(٢) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية . ومن
 قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « الغز القامى » و « شيطان الظهيرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية
 في قصصه .

الفرنسي بصورة مطمئنة للبرجوازية . وحقا ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد أتفق ظهور هذه القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعي للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يخشى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث ، ودون أن يفكر في وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي ، أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه ، ولسبق وجودها في المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحيا شفويّاً كان يعرضها كتابة . وقلما كان يخترع ، وإنما كان يتألق في عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقد أنها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكشف — في وقت واحد — عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة ومجانبة عمله ، كما أكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكي يدارى ما أكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو ، ثم لكي يبنى أساساً لحقه في الكتابة ، أراد أن يضيئ على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ بهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة — وكانت تلك خاصية من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع — كان أقل ما يلجأ إليه تظاهرها بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها بوصفها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواة تقليديين رواوا القصة شفويّاً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي وذلك مثل أشخاص الديكامرون (١) الذين يقربون — بحالة نفهم الزماني — قريباً عجيباً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا . كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية ، حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شبة قلم ، وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التي تترك

(١) Decameron وهي مائة قصة للقاص الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالي عام ١٣٥٥م ويحكىها عشرة من الفتيان في عشرة أيام . ففي كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعى بدوره في وساطته ، وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور — خاصة رئيسية هي أنها — قبل تقديمها — وليدة تفكير ، أي أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفات ، وبعبارة أوضح : لا تترأى إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها ؛ بعد حدوثها . ولذا كان ما لوفاً أن يظل زمن الملحمة — التي هي وليدة مجتمعتها — هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يمكن أن يكون دائماً هو الماضي . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سر فانتس » ، وحي القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت القصة وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج ، لأنها جمعت في طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الراوية الأولى ، فيقطعون مجرى الحدث الأصلي ليقصوا مآسهم الخاصة بهم ، وهذه هي الذاتية الثانية ، ومردّها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مرة ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام في المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كان الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن يحيا في عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيفتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جدتها وسورتها ، ولكن أكثرهم أتبع في الفن القواعد المثالية التي تتلائم مع المثالية البرجوازية كل الملائمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ،

أمثال « باربي دورفيل » و « فرومينتين » (١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد : فتلا يجد المرء في قصة « دومينيك » ذاتية أولى هي العماد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عماد القصة . وأوضح ماتكون الطريقة مظهراً عند « موباسان » ، فبينة قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة . وهم — عادة — مجتمع مرج ذوروتق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذى يقضى على كل شيء من جهد وعاطفة . ينام فيه المهضومون كما ينام المتمردون ، فالعالم ملتف في كفه ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من نور الصباح محوطة بالفناء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفاظها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد — أو أنواع حب أو حقد — لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهو لاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع ما يكون : هدوء الليل وسكون العواطف . كل شيء يرمز إلى البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكر في حدوث شيء ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وأتذكرك يقدم لها الراوية ، وهو رجل متقدم في السن « رأى كثيراً ، ووعى كثيراً » ؛ وهو في تجربته محترف : طيب ، أو رجل حرب ، أو فنان أو « جون جوان » . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة — المرعية الجانب الميسورة المثال — بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ماسبق أن تعرض له نظرة المتسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذى يرويه ؛ فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من غدايه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى في شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبو أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بليلة قصيرة الأجل

(١) Fromentin (١٨٢٠ - ١٨٧٦) ، وغير قصصه هي قصة « دومينيك » التى يشير إليها المؤلف ، وهي قصة تحليل نفسى لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٢ . وبطلها « دومينيك » الذى يحكى القصة ، وقع في « حب مادلين دورسيل » التى كانت زوجة الألفريد دى نيفر . ويرى به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، ويكتشف لما عن ذات نفسه . ويريد المرأة أن قواسمه ، ولكنها تكشف أنها تحبه . فتعترف له ، وتقصيه عنها هذا الاعتراف الذى كان عقبة دون وصلها لحرصها . ويرى « دومينيك » لحالها « فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

لا تلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، محتل كل مكان ، ينظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد فى يوم صائف محتفظاً بذكرى التجاعيد التى عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون فى إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفرع ذلك المجتمع البرجوازي . فالقائد والطبيب لا يفضيان بذكرياتهما فى مادتها الغفل التلقائية ، وماهى إلا تجارب استخلصوا عصارتها . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تغير « هينجل » هو الصورة الهادئة للتغير . ثم أليس التغير — وهو الصورة الشخصية للأخذوة — فى نفسه مظهراً من المظاهر ؟ فالمرء فى شرحه له يردد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجئ متوقفاً ، والحديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر — على حد تغير مايرسون Meyerson (١) — فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد — عن خبث بين الحين والحين — أن يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلال ، عادل — بعناية — بين العناصر الثابتة فى التغير ، كما فى قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن فى وجود نظام مسبب وراء مالا يستطيع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبهذا ينزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذى نشئ فى هذا المجتمع المستقر . وهذا هو شأن الوجود عند « بارمينيد » (٢) وشأن الشر عند « كلودل » (٣) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردى فى نفس لم تتلاءم مع بيتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية فى داخل نظام دائم التغير يمثل فى المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة فى الحركة

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب *Réalités et Identités*

(٢) Parménide (من حوالى ٥٤٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريق . وفى قصيدته التى عنوانها « فى الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واخذ ، دائم الوجود غير متحرك .

(٣) Paul Claudel (١٨٦٨ — ١٩٥٥) (سياسى وكاتباً وشاعر كان منه أعضاء الأكاديمية الفرنسية : هو ينتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة فى أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

التجريدية لنظام منزول نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتجديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه في حقيقته المطلقة . وفي المجتمع المستقر — الذى يفكر في خلود نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية — يثير المرء شبح الاضطراب في الماضي ويبعثه متموجاً براقاً ، محلى بأنواع من الملاحظة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعصاه السحرية ، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر — المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منهما — والمتعالى على جمهوره بمعارفة وتجاربه — نعرف الأرستقراطي المحلق الذى تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التى استخدمها « موباسان » ، فلأنها تجتوى على الأسس الفنية التى سار عليها مؤلفو القصة الفريسيون من معاصرة وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والرواية ماثلة فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا — على أية حال — لاندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يجتنى كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد ألقى به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذى يرى به أحيائه تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجلاً باضياً هادئ المشاعر قد شاهد الحالات الروية . فواضح مثلاً أن « دوديه » (١) قد تملكته عقلية قصاص النوادي التى أكسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التى يسترسل فيها الكاتب على بيجته ، وذلك طابع محبوب في أحاديث المجتمعات المرحية اللاهية ، فن تعجب ؛ إلى مغربة ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعيه : « واهاً ! ما أشد ماتجاب أمل تارتان ! أو تبدي لساناً ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب » (٢) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ؛ يحفظون بالضرورة العامة لهذه الطريقة ، أى أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسبوقة في الماضي ؛ وهو ماض مجتنى به لوضع فاضل

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠ - ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

(٢) هذه العبارة من قصة « تارتان دي تاراسكون » Tartarin de Tarascon لألفونس

بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتي معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك ماض اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

ولذا كان حقاً مازعه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعثاً شبيهاً بالمشي في النوم — من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى الملائمة له ، حتى تتمكن حكايتها في جملة ، كما تستطاع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة — أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع — بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستعراض مطول — هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كتابة الأوصاف . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقي على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم . مثلاً : « ولم يدرك في خالدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشنومة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته للأعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يقضي بها إلينا — بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير — تمثل معلومات هضمت هضمًا ذاتيًا ! فغالباً ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . » « كانت إيف امرأة حقاً في أنها . . » و « كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة في البروقراطية . . » — وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة استدلال قبلي ، ولا ناتجة عن طريق العيان ، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث ، إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية في الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل في نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف في الحقيقة ؛ بل رداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفي أثناء هذه الفترة التي امتدت أجيالاً كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهي تغير موضعى وسط نظام ثابت الدعائم ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطرها ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة في الماضي ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر في مجتمع مستقر ، لم يكن بعد على وعى بما يهدده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها في شرحه للأمر . وهو يستخدم ذلك كله ليصحح مايجرى به من تغيرات موضوعية ؛ اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ ، فلن يحدث له أبداً شيء ذوبال . تلك حال فرنسا البرجوازية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والنائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات للنشر الجديدة في تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غد ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراءة ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده . [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازي في أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الأدباء عادة في المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً في الحياة مناقضاً للمذهب ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج ، ويتأبى الاندماج ، وليست له أمنية حتى في أن يقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة في أعماق بنية لها وفي « أسلوبها » .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التي لا تنتهى ، وهدف من أهداف النشاط الإنسانى الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانيين ، فكشبتهم تشف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذى يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدال إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يجادل بنفسه ؛ فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمناً قائم اللون ، وراءات سماء القيم خلف العقلية

الحادة محاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطقو في خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع الغلو الإلهي . هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى في تلك السن غير ذى جدوى ، لاتبعة عليه ، مغولا في الممكن والتفقه بوالديه ، يصدر حكمه على عائلته ، وينذر في مالى أسرته ، ويشترك في تقويض عالم الجد الذى كان يحضى طفولته : وإذا كنا — بعد لا نزال نتذكر مأجاد في شرحه « كايوا » (١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فيه الجماعة الأموال التى جمعتها ، وتتعدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإنفاق ، وتبيد للذة الإبادة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر — الذى كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة في الاقتصاد والتوفير — بمثابة عيد كبير لجيل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية ، فيه دعوة إلى الاخطار حتى الموت في نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذا أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له في السيرية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفة التى حمل الأدب أعباءها في مجتمع قد بالغ كل المبالغة في بقاءه مقفلا على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومهما يكن من شيء فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لغته مضموناً ، لكان قد سار في طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد في المجتمع أدبا محتفظا باستقلاله ، كما كانت عليه الحال في القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور في خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه — إلى جانب توضيحه لمطالب الحال وتدعيمه إياها — أن يتعمق في جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً — لا بين الحرية النظرية في التفكير والديمقراطية

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ولد عام ١٩١٣ . وفي بحثه يعنى بالأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدينة ولكن يتبعها نقداً قاسياً ، في حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معاصريه كالمطياف الغروب ، ويحلم بمجتمع منظم غير ممزق ، ويرى أن العصر يعيش على نايبة الأناض : ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « شعرة سيوف » .

السياسية فحسب — بل كذلك بين الضرورة المادية في إختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوب قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقف ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لانعكست في كتبه صورة عامة ولعرف كيف يميز الإتلاف — الذي هو صورة مشوهة للكرم — من التكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفني والتداء الموجه إلى القارئ حرّاً من كل يد ، ولكان قد تجاوز الشرح التحليلي النفسي « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبي للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيعة أمامه بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ في تطلّها . فما كان ينبغي له أن يكلف نفسه جهداً لا طائل من ورائه في سنبل الإقلاّت من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عل ، بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيّاً في ذيل طبقته ، قد ربطه بجاهل الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب — من ظروفي للتعبير عظيمة الشأن — أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسئوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أي مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ، ومما لا شك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر في هذه الحالة ، ولكنها كانت ستصطبغ بالآلاف الصبغات المختلفة لأنه كان سيلزمها — لو أرادت أن تنصير — أن تشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتصطور . والمعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع « برودون » (١) ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولي ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل « السكومون » (٢) ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم — لايتلك المعارضة السليبية في فلسفة « هيجل » التي تظل محافظة بوساطة التجاوز والغلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية محت محوّاً

(١) أنظر هامش ص ١١٩ .

(٢) أنظر هامش ص ٢١١ .

كلياً أحد جدتي التناقض . ولن ينفي القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العارى من المجد : فغدت لاهية فيها حين أعوذها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها وظلت دائماً الصراع والتحول — لتنتصر وتغتصب أسلحة غرماًها — فكانت قد دعمت بأسس من الفكرة ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتمدين على بعد شاسع منها .

هل للقوم في أن يعتقدوا بآني على علم بما في هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لاتغيب عن علمي ، ولكن يلزم للخوض في شرحها كتاب ضخم ؛ وقد مررت في شرحي أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التي شرعت على أساسها في هذا التحليل : إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه محاولة ، ولو سطحية ، لعمل شروح اجتماعية للأدب . فكما أن « سينوزا » يرى أن الفكرة في دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها في استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة محتوياتها وتكملها وتبررها ، كذلك هنا : تظل هذه النظريات تحكيمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفني الذي هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا نستطيع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير : جمهورية معين صنعتها الظروف التاريخية ؛ ونجموع من المزايع تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار المؤلف ذو موقف خاص ، شأته شأن جميع الناس . ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنساني ، تحتوي على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزه في وقت معاً ؛ بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم دوران القطاع . وخاصة الحرية الجوهرية أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف ومذهبه « جانسينيوس » (١) وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض في الشعر

(١) Jansenius (١٥٨٥ - ١٦٣٨) أسقف مدينة « إبرس » مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب ديني يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، ويتكر حرية الإدارة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهي . ودخلت مبادئ الجانسينية دير « بورويال » في باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد في الخلق والتمسك بالفضائل . وقد عظم نفوذه في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يعتنقه كتاب العصر جميعاً . ومن لم يعتنقه مولير ولا فوكتين . وهناك يشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية في أدبه .

الفرنسي ، ليست من الفن ؛ بل هي في نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا تستطيع — بمجرد ترتيبها — إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بنى فن « راسين » ، لا عن طريق الخضوع لها وتجرع ماتفرضه عليه من ضيق وضرورة — كما ردد ذلك من هم على حظ من الحمق . بل الأمر على النقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يبتدعها من جديد بتقليدها وظيفة جديدة هي خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصاريح ، ومكان القافية في بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال » (١) ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه في قالب فرضه عليه عصره ، أو كان قد اختار — حقاً — هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكي نفهم ما لم تستطع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ماهي فيدر (٢) ، ماعليها لإقراءة (مسرحية راسين) أو الاستماع إليها ، أي التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا — عن كرم — لما تصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيدنا الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يبتدع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا — ضرورة — أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوى دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضلالاً إذا وقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بأدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز — في بعض نواحيه — كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن العدم ،

(١) أنظر الهامش السابق :

(٢) مسرحية راسين التي سبقت الإشارة إليها هامش ص ٩٨ .

ويعمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح — بما سبق أن ذكرنا من أوصاف — نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع — دون أن نزعم في شيء أننا نوّرخ للأدب — أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي ، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور — أو المجتمع — الذي يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول ان الأدب في عصر معين يسلب (١) إذ لم يصل إلى الوعي الواضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعبد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولاشك أن الإنتاج الأدبي في هذه الحالة يتجاوز في ناحيته الفردية هذا الاستعباد ، فكل كتاب في هذا الإنتاج يحتوي على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب في حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريدياً إذا لم تتج له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثاني عشر في صورة أدب تجريدي ، ولكنه مستلب فهو غير تجريدي ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهري على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان . وأنعكاس محض عن غير وعي بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب في حال الاستلاب ، أي بما أنه — على أية حال — الأنعكاس المحض للهيئة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الأنعكاس غير الوعي بنفسه : فهو مرتبط ربطاً أنعكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضيايع نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لتلا تهلك مع العالم الفكري . لذلك رأينا — في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك — حركة أسترداد الأدب بنفسه لما فقدته ، أي أنتقاله من الحالة الأنعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط

(١) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة *Aliénation* ، وهي كلمة مأنوفة في النقد الحديث .

الفكرى . فكان فى الأول عينياً مستتباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار فى القرن الثامن عشر السلبية المجردة قبل أن يصبح — فى شيخوخة القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين — السلبية المطلقة ، وفى نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالمجتمع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان » (١) يقول : « يعرف كل أمرى أن فى عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذى هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الحيد الذى لا يقرأ . . . ولكن يعد هذا نفسه تقدماً : فى نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفى قمة سلبيته باحتقاره لكل تقوُّذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه أولاً فى هذا التعبير المريع الذى يتردد فى أستخفاف : « ليس هذا سوى أدب ! ! » ، ثم فى هذه الظاهرة الأدبية التى يسميها نفس « بولان » : الإرهاب (٢) . وقد تولد هذا الإرهاب فى نفس الوقت الذى نشأت فيه فكرة المجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار فى طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلوات غير المؤمسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب — أو بالأحرى — العقدة الإرهابية عقدة ثعبانية . ويمكن أن نبتين فيها الأمور الآتية : أولاً : أشمئزاز جد عميق من العلامة ، بمقدار ما تنفضى إليه من تفضيل الشئ المدلول عليه من الكلمة البدالة (٣) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقيصود بها شئ من الأشياء على الكلمة المقيصود بها معنى من المعانى ، مما يؤدى فى الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة .

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسى معاصر ؛ ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذى يقتبس منه المؤلف عنوانه : *Les Fleurs de Tarbes* نشر عام ١٩٤١ وفيه يبنى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شئ يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب فى حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتمدن عالماً مقلماً كما عرفته العصور الوسطى ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغى أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليرى فى محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه بريتون كبير المدرسة السريالية فينشأ انتصار نوع من الخلق جديد أساسه العجائب والجريمة . . . حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات أهوائهن . . . ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . أنظر المرجع السابق .

(٢) أنظر المرجع السابق .

(٣) سبق أن شرح المؤلف فى الفصل الأول أن النثر فى جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتكشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

ثانياً: نعين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلاً من التضحية بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمت الضمير الخلقية عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب . وهكذا — دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقدته استقلاله الصورى — تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ما وراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كنى نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس (١) كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك (٢) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالى والجمهور الواقعى تولدت فكرة العالمية المجردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التى يتصرف فى حاضرها . فالجد الأدبى يشبه على الأخص « العود الأبدى » (٣) عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لانهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق فى الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين فى القرن السابع عشر ، وأمتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين فى القرن التاسع عشر امتداداً لانهائياً) ، ولكن من البديهي أن الإطلاق فى المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره فى حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً موبداً على الأقل فى تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لايتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه أستدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد فى حالة الإمكانية لايتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التى يهدف إليها المجد الأدبى عالمية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه — إلى حد ما — اختيار

(١) هذا هو موضوع الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٢) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٣) العود الأبدى *Le Retour Eternel* فى أصله يرجع إلى الإفرىق ، وربما كان له أصل عند المكدانيين ، وهونظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون فى عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبحت لها معنى جديد فى فلسفة نيتشه الذى أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، مادامت قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لايتناهى .

الموضوع ، فإن ذلك الأدب — الذى كان المحد غايةه التى يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه — يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأخياء من الناس فى مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه — ضرورة — تحديد مآتلاقيه كتبه من صدى فى الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحلم بالمحد فى أندية المستقبل المجردة — وهو حلم مستحيل أجوف فى إطلاقه — يفكر ، على العكس من ذلك ، فى مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لأختيار موضوعاته ، فلا تفضل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد فى عصره ومجتمعه . وفى الحق كل مشروع إنسانى يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئها . فحين أشرع فى زرع الأرض أضاع بذلك أمامى سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أزوج فشروعى يضع بين يدي فجأة أمر حياتى كلها . وإذا أنطلقت فى شئون السياسة فقد رهننت بها مستقبلاً يمتد إلى ما بعد موتى . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار فى تمجي الحلود المتوج ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكثر تحديداً : فصمت (١) البحر كانت الغاية منه أن يقضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يغيرهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقه — ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ — أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « رتشارد رايت » (٢) حية مادامت مسألة السود قائمة فى الولايات المتحدة . فليس قصدنا ، إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلي عن بقاء ذكره بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفيصل فى الأمر . فطالما كان يعمل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم — فلكى يتخلص من التاريخ — فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف تغداً وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة أمتهام أثوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجتذبه إليه بمستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن فى سبيل ذلك

(١) أنظر ص ٧٧ — ٧٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٨١ — ٨٢ من هذا الكتاب .

يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً في إجابته :
ومعنى هذا أنه يجب ألا تطنى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات
والطبقات ، وإلا وقعنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال
طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . ففي هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب
أن يترك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً
هو الإنسان في العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ
الصغير المضيء من الجمهور الواقعى ، لذلك كان الكاتب هدفاً لحظر خلط مصالح
الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع
الجنس العالمى المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى
لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ ، بل عن كل
إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبى
بين الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس
المغامرة التى يخوضها قراؤه ، وموقفه موقفهم في مجتمع لا أنقسام فيه . فهو يتحدث عن
نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء
أرستقراطية من أى نوع على أن يأتى أتخاذ موقف مما يجرى في مجتمعه ، ولهذا لن
يسبويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ، ولكن موقفه ، والحالة
هذه ، موقف عالمى ، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار غضبهم .
ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن يكون في تعبيره بمثابة مخلوق
ميتافيزيقي على شاكلة كاتب العصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجي على
طريقة الكلاميين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل
يكون بمثابة مجموع كل ينبثق من العالم في صميم الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة
إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . ومن البلى ألا يستطيع العثور في مثل هذا المجتمع
على شئ ما يذكر ، ولو من بعيد بالفرقة بين ما هو زمنى وما هو روحى . وقد رأينا
حقاً أن هذا التقسيم إلى روحى وزمنى يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة
لذلك مع استلاب الأدب . وقد أرانا ما قننا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً
إلى معارضة سواد الناس في حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور
من الهواة المستنيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه في خدمة الخير والكمال الإلهى ، أم

في خدمة الخيال أو الحق ، فهو دائماً في جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع
سفرية ، وله الاختيار بينها ، وقد اختار «بندا» عصاة السخرية ، وأختار مارسيل Marcel (١)
ونجار الكلب ، وهذا الاختيار من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم
بكامل جوهره ، فإن الكاتب سينشره في العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من
الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه في التسميات . وبدون إسفاف .
وسيندو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحي غير قابل للاعتراف .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرة في
دور التكوين ، وأصطهاد عندما يتم تكوينها ؛ وحين يبلغ الكاتب حال الوعي الكامل
بنفسه لن يقف موقف الحارس لأي بطل من أبطال الفكر ؛ ولن يعرف — بعد ذلك —
هذه القوة الدافعة التي صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا في سماة القيم الثابتة ،
وسيعلم أن عمله ليس في عبادة ما هو روحاني ، ولكن في منح الروحانية . ومنح الروحانية
ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم
المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث
ثم هذا الشر القاهر المقوض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب
العالم على ما هو عليه وفي أقوى حالات واقعية أي وهو غفل ، متصبب عرقاً ، كرية
الرائحة من محض ما يجري في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية
وفي هذا المجتمع الذي لا طبقات فيه يظبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من
الانتظار للقيام بعمل نحر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الضادر عن جميع الناس ، وسيكون
الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكاتب يستطيع أعضاء
هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يزون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ؛
بما أن الصورة تتحرك في أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو — بعد — طغمة
للغير ، وبما أن العمل الفني — إذا نظر إليه في مجموع مطالبه — ليس مجرد وصفي
للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب
يقضن دعوة ، إذن فتمثيل المجتمع لذاته — على وصفنا — هو ، بعد تجاوز تلك الذات
فليس العالم موضع جدال مجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن
يستكونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدي توكيداً للسلبية بوصف هذه السلبية قوة

(١) لم نعرف على وجه اللقطة من الذي يريده المؤلف .

أنزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع إيجابية لنظام مقبل : ويكونه الأدب هو العيد ، وهو المرأة من لب تحرق كل ما ينعكس فيها ، وهو العمل النبيل . — أى الاختراع الحر والهبة . ولكن إذا كان الأدب أن يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكفى منح الكاتب الحرية في أن يقول كل شئ . ومعنى هذا — فيما عدا القضاء على الطبقات — هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجديد الدائم للحمود الموضوع ، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الحمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الذاتية لمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب — في أية حال من أحواله — مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري — لكي تحدث أعماله الأدبية أثرها — أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهرى للعمل في جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لا طبقات فيه ولا دكتاتورية ولا حمود وسيدرك الأدب — في هذه الحالة — أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام أحدهما للمطالبة بالآخرى ، وأنه يكشف خبز الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم — أعنى ترجمة — مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عيني إلى من هم في العالم العيني . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لانملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف — من خلاله — الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفاته . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف بيوهر ما يكتب من الثر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ماموقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول « إيتامبل » : « سعداء من يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء »
(جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربع مائة ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكي المشهور : « إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال » هو الكشف المروع الذي حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة « جول فاليس » . على الرغم من كرم نفسه الطبيعي الذي ظل في صراع مع خسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون (١) بونابرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

[٦] طالما عوتبت أنني غير منصف لفلويز حتى إنني لا أستطيع مقاومة سروري بذكر النصوص الآتية التي يستطيع كل أمرئ أن يراجعها في رسائل فلويز :

« النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والأشراكية من جهة أخرى ، تجعلاً
فرنساً بليدة حقاء . كل شيء يجري بين إجماعين : نفخ الله من زوجه في مريم ، وقصاع
العمال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ،
فهو العار للفكر الإنساني » (٨ من سبتمبر ١٨٧١)

« أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبي كرواسيه (٢) .. » (١٨٧١) .

(١) هو نابليون الثالث الذي انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه
إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .
(٢) Croisset مسكن فلويز ، على السين ، قرياً من روان .

« ليس عندي من حقد على ثوار « الكومون » (١) ، ذلك أني لا أحقد على الكلاب المسعورة » كرواسيه في يوم الخميس ، ١٨٧١ » .

« أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

« أما الكومون » الذي هو في دور الحشرة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى . « أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها في فرنسا) أي . تمجيد الغفران على حساب العبدالة ، وجحود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .

« ثورة « الكومون » رفعت شأن السفاكين ... »
الشعب قاصراً أبداً ، وسيظل دائماً في آخر مرتبه ، لأنه الشيء المعدود غير المحدود من الدهماء » .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هي أن كثيراً من أمثال « رينان » و « لبتريه » (٢) يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن في أرستقراطية مشروعة ، وأعني بذلك حكم أغلبية تقوم على شيء آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

« أعتقد أنا أننا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ، بدلا من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلا من الرغبة في تنوير الطبقات الدنيا ... » (كرواسيه في يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] في قصة « الشيطان الأعرج (٣) » يضمن مؤلفها « لوساج » شكل القصة على

(١) أنظر هامش من ١٢١ .

(٢) Emile littré (١٨٠١ - ١٨٨١) فيلسوف ، من أصحاب الفلسفة الوضعية العالية على

ذلك العصر ، مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوي ، وصاحب القاموس الشهير .

(٣) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسودية ، أو الشيطان ،

يلقب « الشيطان الأعرج » ، وكان مجنونا في ققم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو ، ولكن يرد الجميل لمن حرره . رفع له سفوف المنازل في تدريفة ، ليريه مايجري بداخلها . ويهجو الكاثب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسي فيما يحكى من مناظر . والحيط القفصى فيها واء . لأن الشيطان الأعرج يطلعنا فيها على مقامات مختلفة . ثم يتبع لمن حرره في النهاية أن يحظى بوصول إلى الجنة « سيرافينا » .

كما أفاده من كتاب « الأخلاق » تأليف لابروير (١) ، ثم من حكم روشفو كو (٢) ،
أى ربط بين الأفكار والحكم التى أفادها بحيث دقيق يتمثل فى عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد
شرحها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ، فصير بها ممثلاً
وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها . فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد أجترها
الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التى ترجع إلى ماض قريب)
وحكايتها التى تحققت ، فيما بعد ، فى لحظة من لحظات الفراغ .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السبيريالين الذين يريدون القضاء على الرسم
بالرسم . ويراد هنا — عن طريق الأدب — حمل الأدب على تقديم أوراق أعماده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التى عنوانها « الهورلا » (٣) — وفيها يتحدث
عن الجنون الذى يهدده — تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما — شيئاً مروعاً — على
وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد
قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منظور على
على نفسه سلفاً . فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل
إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً — من بين هذه الطرق — اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب
المسرحى ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب (٤) ، ولافدان (٥) ، وأيبل (٦)

(١) أنظر هامش ص ٩٢ .

(٢) أنظر هامش ص ٩٤ .

(٣) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة
« هورلا » هى أول قصة فى تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائماً فى حضرة
مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخطبه الشيطان من المس . وله طرقة الخاصة
فى الفهم والإقناع ، وهى لا تخضع لمنطق الناموس . ويؤذى لنا المؤلف أن الحكاية توفى لنا فائدة ، لأن القاص
اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يعصف خالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرين يرون أنه
فيها يصور — على حسب المذهب الطبيعى فى أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك — حال من يصابون بالجنون .

(٤) Gyp اسم مستعار لمارى أنطوانيت دى ريكيتوى ميرابر (١٨٥٠ — ١٩٣٢) كاتبة من
كتاب القصص التى تصف شئون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذى لا يتخلو من روح الفكاهة .

(٥) Henri Lavedan (١٨٥٩ — ١٩٤٠) مؤلف مسرحى ، له مله يسخر فيها من العادات
والعقائد ، وأحياناً يضمها مسائل خلقية واجتماعية .

(٦) Able Hermant (١٨٦٢ — ١٩٥٠) من كتابات القصة والنقاد . ويسخر من الحياة
الباريسية ، والجامعية . وفى قصصه الأخيرة يعنى بتحليل المواقف تحليلاً دقيقاً .

إرمان ... فتكتب القصة في حوار ؛ وإعطاء الأشخاص . وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن في حوالى عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة الذاتية الأولى . ولكن ما حدث من التخلي عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين — إلى حد ما — أنها لم تأت بحل المسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو برهان على فقر الوسائل في الفن الذى يمارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يمتنع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعى شخصياته ، ومن إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكتون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة ، في أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد في الأخراج المسرحى . وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون — بعد — أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا — أولاً — عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس الفردى (المنولوج الباطنى) في فرنسا على طريقة شنزلر (١) (ولا أتحدث عن طريقة « جويس » (٢) ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو (٣) يصريح بأنه متأثر بجويس ،

(١) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢ ، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملاذات الحياة ، لا تعياً يسوى الحاضر ، وهي مجنونة بمباهج الوجود ، قلما يعزوها الحزن فيها أثره وخفّة ، ويعنى بتحليل حالاتها النفسية .

(٢) James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتب أيرلندي مشهور ، خاصة ، بقصته التي عنوانها « بوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تسير على حسب المنولوج الباطنى ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكاتبها ذو ثقافة ديلة ، تربي في المدارس اليسوعية في دبلن .

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشيبالد ألسون برنابوث Archibaldo Olson Barnabooth وهي شخصية أميريكى ملول ، يحب أوروبا يبحث عن الملذات وعن المطلق . .

ولكن يبدو لي أنه أستوحى على الأخص قصة : « أشجار (١) الزند مجتثة » وقصة : « مدموازيل للس (٢) » . وبالحملة ، كان الغرض هنا هو المضي إلى أبعد مدى في غرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارئ ، دون وسيط ، ليست هي الشيء نفسه من شجرة أو مظافة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشيء . ولم يعد « الواقعي » فيها أمثالا ، ولكن الأمثال يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تنحصرنا في ذاتية فردية ، ومن ثم يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث في الإدراك الحسي لكليهما . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة هي أنهما يستعصيان على الأمثال الذاتي الذي يقف على نتائجها لأعلى حركتها الحية . وأخيراً ، بدون تزييف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالي كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية في جوهرها على اللغة فيها ونعمت : إذ أن الكلمة تنسى وتلقى بالوعي على الموضوع المدرك . ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف — حين يكتب — أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هي علامة ، في جوهرها الموضوعي ، أي بوصفها راجعة إلى ماهو خارجي ، وشيئاً صورياً في جوهره ، أي بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، في هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذي يمكن أن يصاغ هكذا : في الأدب ، حيث تستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التي يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسي أن

(١) *Lauriers sont coupés* قصة للكاتب الفرنسي إدوار دوجاردن *Edouard Dujardin*

(١٨٦١ — ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها منقحة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقالة طبعها الثانية « لا ربو » . والقصة رمزية يعنى فيها المؤلف بالتحليل النفسي على طريقة المنولوج الباطني . وهي قصة يوم يعتمد بها البطل ذكريات حبه المبرح لفتاة لا يتاح له بها وصال ، ويقوم بمشروعات وهمية ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرفته الفتاة عنها دون تسمع لشكواه . ويعد المؤلف بها رائداً لجيمس جويس في طريقته التي أشرنا إليها .

(٢) *Miss Else* قصة للكاتب النرويجي الاسكندر لانج كليلا ند *A. Lange Klelland*

(١٨٤٩ — ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ — قصة فتاة مريحة محبة للحياة ، تودى بها خفتها نتيجة لظلم المجتمع ونظمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانتيكي .

أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فنذ أستخالت إلى خطابة ، أى إلى نقل شعري للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء، صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه في المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه في الواقعية ، فهو تتويج لقواعد الفن ذى النزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة . ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبدئى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضي . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصراً لأحداث القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسى بمقارنته بالكاتب الأمريكى والكاتب الإنجليزي والإيطالى - إجمال خصائص الكاتب الفرنسيين المعاصرين - تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسى المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدعوا إنتاجهم الأدبى قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتعليلها - نظرهم إلى الحياة والحب - نتائج أدبهم العامة وأثرها - نقدهم نقداً مرأً وفلسفة هذا النقد - أدبهم هو أدب « التنصل » .

الجيل الثانى بلغ الرجال عام ١٩١٨ - الحرب والعقلى السلبية - السريالية - تحليل فلسفى لقيام السريالية - أسسها العامة - نقدها - وسائل السرياليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، ونقدنا - أمثلة من أدب السرياليين ونقدنا - أدب الكتاب السرياليين الرحالة - تخريبية مرة من أثر السرياليين - على هامش جماعة السرياليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة - لا يمثلون ، بسبب قلةهم ، اتجاه لفترة - إغفائهم ، وسببه هو الجمهور الذى اختاروا أن يتوجهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكتاب الذى بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل - البيئة التى ظهر فيها - الأدياء المثلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومتطرفين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدنا - أدبهم ذو قضية لأنهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخى - معنى الضغط التاريخى وتأثيره فى الأدب - ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - فى الواقعية والمثالية لم يؤخذ الأمر مأخذ الجد - معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها فى الأدب - وصف مروع للشر والحرب والتعذيب - القلق فى أحداث العصر وفى أدبه - خلق أدب ذى مواقف متطرفة - المؤلف وكتاب جيله كتاب ميتافيزيقيون - معنى الميتافيزيقية عند المؤلف - الظروف التاريخية هى التى أدت إلى كشف الضغط التاريخى - واجب الكاتب المعاصر هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخى - تسمية هذا الأدب : أدب

الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية - كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ - ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصى الموروثة من الآلية إلى التسمية - شخصيات القصة كما يجب أن يصفها الكتاب في عصرنا - معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في التاريخ - تأثر جيل الكاتب بكافكا وبالكاتب الأميركيين ، سبب هذا التأثر وحدوده - الأدب تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج - إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالببناء مظهرها الآخر - الحرية البنائة وموقف الكتاب منها في العصر الحديث - واجب الأدب في المواقف الحديثة في جانبي السلب والبناء - الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل - أدب القول وأدب العمل - موضوع أدب العمل - أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك - الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك - وسائل جديدة لاتصال الكتاب بجمهوره وكيفية الإفادة منها - كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً - الفرق بين القراء و« الجمهور » القارئ .

استبهام معنى البرجوازية وضياغ سلطانها في عالم ما بعد الحرب ، وتأخرها - البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصهما بوصفهما جمهوراً قارئاً ، وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي - حرج موقف البرجوازية في العصر الحديث - على الرغم من ذلك : الكتاب برجوازيون طوعاً أو كرهاً - توجه الكتاب إلى طبقة العمال وأثره - سياسة الحزب الشيوعي نحو الكتاب - تحول خطته الثورية إلى خطط سياسية - نقد هذه السياسة والسخرية المرة من جانب المؤلف - الكتاب هم « كلاب الحراسة » في الحزب الشيوعي - نقدهم والسخرية منهم - نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعل والجمهور الإمكان في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور - صعوبة ذلك وخطورته - طبقة العمال والطبقة البرجوازية - كيف نفهم إلى جمهورنا الفعل كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان - موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة - الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها - مدينة الغايات عند الفيلسوف « كانت » وشرح المؤلف لها شرحاً آخر - صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود - الإنسان في الأدب - خطر ترويض الأدب في مهواة الدعاية - خطر انحصار القراء في أفراد لا في جمهور - توزع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية - كيف يقضى الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير - واجبتنا نحو تجديد اللغة وتحديد معنى الألفاظ ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار ، وفي الآثار الاجتماعية والنفسية للغة - تجديد القواميس - أمثلة - وظيفة الكاتب أن يسمي الأشياء بأسمائها - الغايات في

صلتها بالوسائل - المواقف المحددة الميثة - المسرح الجديد في العصر الحديث
وكيف يجب أن يكون - واجب الكاتب في اختياره لجمهوره - فرصة العالم
في النجاة محصورة في الأدب] .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظل برجوازيًا ، وهو
الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلقتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين
عامًا ، فصيرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات برجوازية ، كل منها تشبه تهديدًا
من تهديدات الراحة والاستسلام . وغالبًا ما يمارس الأمريكي مهنة بدوية قبل تأليفه للكتاب .
ثم يعود إليها ؛ ويتجلى له نداء القريحة بين قصتين في ضيعته أو مصنعه أو في شوارع
المدينة ؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة ، بل فرصة للهرب منها ؛ ويكتب عن
عمى مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، ففيه شبه ما بعاملة
زراعية في ضيعة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمذيعين في مدياع نيويورك
لتشرح لهم خلجات قلبها ؛ وهو يفكر في الحد أقل مما يحلم به من إخاء ، ويبتزع طريقته
الخاصة به ، لاذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وتبين مظاهر جرائته
المتطرفة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لعينيه ، وكل شيء
بجال للقول بعدد ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في
نيويورك ، فإذا مر بها مر سريعاً ، أو فعل مثل « شتنبك » (١) ، فاحتبس نفسه ثلاثة
أشهر ليكتب ، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ؛ ويمضي ذلك العام في الطرقات
ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جمعيات تعاون أو في شركات ، ولكن
ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين ؛ وغالباً
ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١] . وليس شيء أبعد منه من فكرة المدرسة
الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني ؛ وقد يستقبل استقبالاً حافلاً بعض الوقت ، ثم
يفتقد وينسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفي بعد ذلك من جديد [٢] : وكما
تشاء له عشرات فرص التمجيد والاختفاء ، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث
يجول لبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجرواً على تسمية

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، وقصصه تصور
المطالب الاجتماعية ، وفي كتابته تظهر الروح المرحة والطرف اللاذعة .

هذه الطبقات برجوازية مادامت على شك فيها إذا كانت توجد برجوازية في الولايات المتحدة) ، وهذه الطبقات جد قساة وجفاة ، ثم هم أحداث كل الحداثة كائهم في متاهة ، وقد يخفون في الغد مثل أختفائه .

ورجال الفكر في إنجلترا أقل توغلا منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتخ لهم مثل حظنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جد قليل) وتراعى جانبنا ، منذ أن هيا للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأقصيين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الدكريات الحيدة ، ولذلك لا يخفون أحداً ، ويعدهم قومهم مسالمين لا يؤذون ؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التهديد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في تمهيدها لتأثيرنا . فحين يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والحيل ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نوادينا بمقاتل كن يمارسون القراءة فناً من فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن — بما أقن من حفلات استقبال — على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، محاولين — إيجاباً منهم في غرابة عاداتهم — أن يظالبوا بعزلة الكاتب كائنها ضاحرة عن اختيار حر ، في حين هي مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمعهم . وغنى في إيطاليا — حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أقبلت بسبب الفاشية وعلى أثر الهزيمة — حال الكاتب جد مختلف عن حالة عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سيء الأجر ، قاطن في قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومتناظر خفيفة ، بحيث لا يستطيع تدفئتها وحتى تأنيئها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي أتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تغد منه طيعة في الاستعمال .

إذن ، نحن أكثر كتاب العالم برجوازية ، نعيش في مسكن طيب ، ونلبس ملابساً حسناً ، وربما كان طعامنا أقل جودة ، ولكن لهذا دلالة : فالبرجوازي يتفق — نسبياً — في غذائه أقل مما يتفق العامل ، ولكنه يتفق أكثر منه في الملابس والمسكن ؛ على أننا جميعاً مشبعون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولاً أن يشرع المرء في الكتابة دون أن يحفل على الأقل شهادة الثقافة العامة ، وهي شهادة برجوازية ، وفي بلاد أخرى يوجد قوم

كأنما تخبطهم الشيطان من المس ، ذوو عيون حاملة ، يضطربون ويتعثرون تحت سلطان فكرة أجتذبتهم من الخلف ، لا يستطيعون رؤيتها وجهاً لوجه ، وأخيراً — بعد محاولتهم كل شيء — يجتهدون في أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التي أستغرقت إزادتهم ليتركوها تجف مع المداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب ، فكان يبدو طبيعياً لنا أن الكتب تنبت في مجتمع مهذب كما تنبت الأشجار في حديقة ؛ ولأننا أحببنا حباً مفرطاً « راسين » و « فرلين » (١) ، قد أكتشفنا فينا موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات المسائية أو في ساحة اللبسيه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة الكفاح لتأليف كتاب ما — ذلك الشبيه بالتنين ، جذ مسيخ وجد لزج بما بنا من عصارات ، وجد خاضع للصدفة — كنا قد تغذينا بأدب قد تم صنعه ؛ فكنا نفكر في سداجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج — على أثر الجهد العقلي — تامة على الحال التي وجدنا عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ؛ مع ذلك الحلال الذي تضيفه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن : وعندنا أن مجموعة من الأشعار — بعد أن تظهر أولاً في طبعة أنيقة محلاة بالصور — تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهي إلى طبعتها في حروف صغيرة في كتاب ذي غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملوثة بالمداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة . وحتى نفس « ريتون » ، وهو الذي أراد إشغال النار في الثقافة ، لقي أول دافع أدبي — على حين فجأة — في فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر « ملارمي » ؛ وبعبارة أوجز : طالما اعتقدنا أن مصير كتابنا الأخير هو في تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن تصافح يداً بيد كل إخواننا . وقد جمعنا المركزية جميعاً في باريس ؛ ولو واتى أمريكياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل في أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا في هيئة الإغاثة الدولية التابعة

(١) Verlaine (١٨٤٤-١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الانحلايين ، ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في رقتها وموسيقاها .

للأمم المتحدة ، وفي منظمة الأمم المتحدة ، وفي الهيئة الدولية للتعاون الثقافي والاجتماعي وفي قضية «ميلر» Miller وفي القذائف الذرية . وفي أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من «أراجون» (١) إلى «موريالك» (٢) ومن «فركور» إلى «كوكتو» (٣) ماراً في أثناء ذلك بأندريه بریتون في حى «مونمارتر» و «كينو» (٤) في حى «نوبى» «وبى» في «فونتنبلو» ، مع مايلزم من الوقت لتقليب الرأى واستيحاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب . أو الاحتجاج أو التأيد أو المعارضة في مثل رجوع «تريست» إلى «تينو» أو ضم إقليم السار ، أو أستخدام القذائف الموجهة في الحرب المقبلة ، وبهذا نحرص على طبعنا بطابع العصر ؛ ودون حاجة إلى دراجة ، بدور الشتيمة من الشتائم في أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب في شرحها . ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً في بعض المقاهى ، نستمع مثلاً للموسيقى في قهوة «البليارد» أو في السفارة البريطانية ، في مجتمعات أدبية صرفة ، ومن وقت لآخر نجبرنا بعض من أجهدهم العمل منا أنه ذاهب إلى الريف ، فتذهب جميعاً لراه ، ونظهر له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطاع الكتابة فيها ، ونحفه برجائنا له ، وأشهائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتعجل قضاؤه . ويرحل معه صحفيون من محررى جريدة . «مساء السبت» ، ليصوروا ركن خلوته التى لا يلبث أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : « في الحق لا يوجد سوى باريس» . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت في الأقالم ليتنجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هى التى أختارها ذوو الكفايات من ممثلى أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تبايح حنينهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو فجأة للارلندى الذى يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الحديدة التى يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهى كتلة من رخام

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سيرياً ، ولكنه ترك السيرالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعى .

(٢) Mauriac كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكننا عرفنا منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدي ، والقدرات الطيبة في عطاء السالفين ؛ وحتى إذا كان والدنا لم يعجب علينا مارزقناه من موهبة ، فقد عرفنا ، قبل إنهاء مرحلة اللبسيه بأربع سنين ، كيف يجيب المرء على إباء أقاربه ، ومقاومتهم له ؛ وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ، وفي أية سن يتوج عادة بالمجد ، وكم من النساء يحوز ، وكم حب يتحقق فيه ، وما إذا كان من الخير أن يتدخل في السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطر في كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق. ومنذ أوائل هذا القرن أقام «رومان رولان» — في قصته : «يوحنا كريستوف» (١) الدليل على احتمال خلق صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن رسم خطى أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ «رامبوا» (٢) ، أو أن يغريه الرجوع إلى نظام الحياة المألوف في سن الثلاثين كما فعل «جوته» ، أو يلقي بنفسه في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل «زولا» (٣) ولك بعد ذلك أن يختار ميتة «نرفال» (٤) أو «بيرون» (٥) أو «شيلي» (٦) . وليس

(١) قصة Jean Christophe من نوع القصص النهرية التي تصف أجيالا متعاقبة في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢ . وبطلها «وسق» عبقرى من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ، حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثاني .

(٢) Rimbaud (١٨٥٤ — ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك في السيرالية بدأ كتابة الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة السكرى ، نظمها في سن السابعة عشرة .

(٣) إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر مقالاته مقالته التي نشرت في جريدته : L'Aurore في ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ، وفيها يدافع عن دريفوس . والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم إنصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب ومآثره من مناقشات . وسيلذكر المؤلف ذلك فيما بعد ، وسنعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .

(٤) جيرارد نرى نرفال مات مجنوناً .

(٥) Byron (١٧٧٨ — ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكى ، مات مقتولا في اليونان بانضمه إلى حركة الثوار فيها .

(٦) Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الفئائيين الرومانتيكيين ، مات غرقاً في سن الثلاثين في مينله سبيديا بإيطاليا .

القصد طبعاً تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يقصد إلى تبيانها ، على نحو ما يفعل الحائك الخاد في مهنته من الأطلاع على أحدث النماذج السائدة دون أن يخضع لها . وأعرف كثيراً من بيننا — وليسوا أقلنا مكانة — عنوا على هذا النحو بصيغ حياتهم بصيغة ومسلك رمزين ومثالين في وقت معاً ، وذلك كي تسطع عبقرتهم على الأقل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم . وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة — منذ طفولتنا — مهنة جليلة الشأن ، ولكنها بلا مفاجآت ، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الحداثة ، وبعضه الآخر إلى التقادم . وهكذا نحن . هذا إلى أن بيننا ما شئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا . ولكننا — أولاً — برجوازيون ، علينا من عار في الاعتراف بذلك . ويختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد جقاً رسم صورة للأدب الفرنسي المعاصر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدؤوا إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد اختتموا وظيفتهم اليوم ومهما تكن من قيمة لكتبهم التي يكتبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لازالوا أحياء ، يفكرون ويصدرون حكمهم ، ويتحكمون بدواتهم في تيارات أدبية صغرى يجب أن يحسب لها مع ذلك حسابها . وخلاصة ما حققوه — فيما يبدو لي — أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرجوازي . وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدرة شيء آخر غير كتبهم : أندريه جيد و « موريك » من ذوى الأراضي الزراعية ، و « بروسنت » ذو دخل ، و « موروا » من أسرة صناعية . وآخرون منهم أقبلوا على الأدب وهم يمارسون مهناً حرة : فكان « دو هاميل » طبيباً و « رومان » مدرساً بالجامعة ، و « كلودل » و « جرودو » في وظائف السالك السياسي . ذلك أن الأدب في العصر الذي بدءوا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله الغيش ما لم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لو صار — فيما بعد — الهم الوحيد لمن يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس

بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس » (١) و« إيحيي » (٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم » (٣) و« لافروس » يكتبان في مجلات واحدة وكان « باريس » (٤) يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتخابية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن يستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يلزم الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو — بعد — موظف عليه واجبات الدولة ، وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلوكه وعلاقته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المهدودة بمغايير الآداب ومرامم الاحتفاء السائدة . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة واسعة الأضول في مايررها : وأقل ماتدل غلبه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوضحناه بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمجانية الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهذا مفعلاً : وهو موزع بين العقلية الحادة — التي عليه أن يلحظها في مدن كوفرفيل Cuverville وفرونتيناك Frontenac والبوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض — وبين العقلية الجذلة الحفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء ، ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقذه التغير الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تظل هي الطبقة الشرسمة الصاعدة التي لا هم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ؛ لأن أولاً محدثي النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ،

-
- (١) Jaurès (١٨٥٩ - ١٩١٤) متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجر بمجاسيون في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بلدتها اشتراكية . وإلى نفوذه السياسي أشار جول زومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الخيرة ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجار » في قصته : Les Thibault
- (٢) Peguy (١٨٧٣ - ١٩١٤) شاعر وباحث وناقد فرنسي .
- (٣) ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) سياسي اشتراكي وناقد صحفي .
- (٤) Maurice Barrès (١٨٦٢ - ١٩٢٣) صحفي ومن رجال السياسة وكتاب القصة .

وبدون أن يختفى عندهم — ألبتة — المذهب النفعى ، توارى فى الظلام ، وقد خلق حكم
البرجوازية — فى مائة عام متتابعة — بعض التقاليد فوجدت ملكة شعرية عميقة الحدور
عند النشء البرجوازى فى البيوت الكبيرة فى الأقاليم ، وفى القصور المشراه من مفلسى
النبلاء ، فقلما كان يلجأ « ذوو الأملاك » المنعمون إلى التفكير التحليلى ، وكان مطلبهم
فى التفكير التركيبى هو إرساء أسس حقهم فى الحكم ، فاستقرت بذلك صلة تركيبية —
أى شعرية — بين المالك والشئ المملوك . وقد شرحها « باريس » بأن البرجوازى يكون
وحدة مع ماعلك ، فإذا ظل فى إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رهوة الوديان
الصغيرة فى مقامه ، ورعشة أشجار الحور الفضية ، وخصوبة الأرض الكامنة البطيئة
وحدة السماء السمراء السريعة النزقة . وقد أشبه عالمه فى باطنه كما أشبهه فى ظاهره ،
فضاءات نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدينية وسرايب تنساب
فيها غلالات بترولية : ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من الكتاب
الذين أنضموا إلى النظام الجمهورى بعد أن كانوا ملكيين . فلكى ينقد الكاتب نفسه ،
قد عمل على إنقاذ البرجوازية فى جذورها العميقة . حقاً لن يخدم بذلك مذاهب للفكر
النفعية ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً . ولكنه سيكشف — فى المناطق الطيبة
الحافظة من النفس البرجوازية — كل ماهو فى حاجة إليه من نعمة زو حانية غير نفعية ،
ليمارس فيه فى راحة من الضمير . وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطية البرمية
التي كسبها فى القرن التاسع عشر ، حاول أن يبسطها على الطبقة البرجوازية كلها . فى
نحو عام ١٨٥٠ عرض كاتب أمريكى فى قصة من قصصه ريان سفينة بخارية عجوزاً فى
نهر المسيسيبي ، قد حاول لحظة أن يسائل نفسه عن طوايا النفوس العميقة فى المسافرين
من حوله : ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب
منها : « لا يجمل بالإنسان أن يوغل فى التعمق فى ذات نفسه » . وكان هذا هو رد الفعل
لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفى فرنسا حوالى عام ١٩٠٠ طرحت مشاغل الآلات
الصناعية جانباً . ومفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهى فى القلوب لأنهم
سيسبرون غورها فى شئ من التعمق . فيتحدث « إستونيه » (١) عن ألوان الحياة الإنسانية

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ - ١٩٤٢) مهتم وكاتب فرنسى يشوب كتاباته حزن
وطابع كاثوليكي ، ويصف الجانب الرومى والطاقى الأليم ، حتى فى الجرعة نفعية أحياناً . ومن قصصه :
الأشياء ترى (١٩١٢) و « نداء الطريق » (١٩٢١) و « الصمت فى الريف » (١٩٢٥) .

الخلفية ، فوظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام لهم أعيادهم الخلوية في الليل ، وبواطهم حافلة بعواطف جارفة تشبه الجرائق الرائعة المظهر ؛ وفي أدب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا سر أدب الكتاب الذين ترسموا آثار بودلير في سمطه . وإلا فخيرني لماذا ينفق أمروء وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدق عن صداقة الناس وجب النساء والولوع بالحكم ؟ وأي شيء أدل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كل أن يكون ليوناردو دى فنشى Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلو Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير النفعية الملصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الدكرات نفسه .

وآخرون يتبينون في الحب البرجوازي صيحة يائسة صاعدة إلى الله : وأي شيء أكثر أستهتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع الملذات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهي ، لا في مواطن ضعف البرجوازي ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة الحق فاقدة الأمل نوعاً من العناد الذي يبلغ في الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السيريالي رشداً وصواباً . وذات يوم قال لي فتي من المؤلفين — الذين تأثروا بأسئلة المذهب السيريالي وليس من جيلهم ؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لي أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه — : « أي حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجي ؟ أليس فيه تحديد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرني بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهراً » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالقصد هزيمة كبار الهدامين في عقور دارهم . فانت تذكر لي « دون جوان » وأعارضك بشخصية « أرجون » (١) ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم بقاء وأشد أستهتاراً ، وأدع إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وأنت تثير « رامبو » ، وأثير لك « كريزال » (٢) ، وهناك من الغرور

(١) Orgon شخصية أدبية صورها موليير في ملهاته التي عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يجمعه هذا الدجال « تارتوف » الذي يظهر في مظهر العابد والملهة مشهورة .
(١) أنظر هامش ص ٩٦ .

والشيطنة في القول بأن الكرسي الذي أراه هو كرسي أكثر مما في إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة . وليس من شك في الكرسي الذي يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ولتؤكد أنه كرسي يجب أن نثبت وثبة في اللامتناهي ، لنفترض مالا نهاية له من الأمثالات المتوافقة . وأشك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسطة في الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كي يضمن الطمأنينة لنفسه ، بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصراع يأساً . ومهما يكن من شيء ، فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم ، فتوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له وأن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم ، ودلوا على أن النظام عيد دائم ، وأن القوضى أقصى أنواع الحياة الرثية مضايقة ؛ واكتشفوا المعاني الشعرية في شئون الحياة اليومية ، وجلوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسوموا بصورة تقريبية للملحمة البرجوازية في قصص طويلة حافلة . بايتسيات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ماتطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة ، والفضيلة بباعث من خور العزيمة ، والرفاء عن عادة ، يلد له أن يستمع إلى أنه يفوق جرأته من يتخذون فتنة النساء مهنة ، أو قطاع الطرق . في حوالى عام ١٩٢٤ ، تعرفت بشاب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صباحتي الجنون عندما كان لاثقاً به أن يكونه ، وارتوي من أشعار الحمارات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خلية ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حذق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة واثرة ، وكان لا يخونها ، وإذا حدث ذلك فإنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفي بدء زواجه استخلص مبدأ . كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لي يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أني أنظر إلى هذه الجملة نظري إلى أرذل إسفاف ، ولكنها — فيما أعتقد — إنجاز حسن للأخلاق التي باعها هؤلاء المؤلفون في الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل ما يفعل الناس » أى يبيع الملاءات المصنوعة في مدينة إلبوف أو خمور بوردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل

أقاربه وأقارب زوجه وأصدقائهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هى هدم وتبجيل معاً . ولإنى لأسمى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ما قضى هذا الأدب على أدب الكتاب المأجورين وحل محله . فنذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب فى أدب « فورنييه » (١) هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البرجوازية ؛ وكان القصد فى كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقترب قليلا قليلا من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتلذذ ، لتتحول إلى توقان اليائس لما هو مجال ، وحيث نصير أكثر حوادث الوجود ابتداء فى حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفرس الأشياء الحالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

وقد دهش الناس من أن « أرلان » (٢) كان مؤلف قصصى : « أراض غريبة » والنظام ؛ ولكنهم على خطأ فى دهشتهم : فما يترأى من سخط نبيل كل النبيل عند أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء فى نظام مستتب كل الاستتاب ؛ فلم يكن قصده التمزد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها فى لطف عن طريق حنين والده لا يستطيع إرواؤه ، لأنه فى الحقيقة حنين إلى شئ غير موجود . وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوز المرء فى فلسفته المتعالية ، وبهذا يلقي تبريراً واستقراراً وإحكاماً ، فن المؤكد أن الجدل فى النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح . والأمر عندى على قدر سواء فيما يخص قلق « أندريه جيد » الذى صار فيما بعد تبلبلاً واضطراباً . وفيما يخص خطيئة « موزياك » ، وهى المكان الخالى من رحمة الله . فالقصد فى كليهما هو « وضع الحياة اليومية بين قوسين » (٣) ، لينحياها المرء فى تفاصيلها دون أن يدنس فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب فى ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي

(١) راجع هامش ص ٥٣ وقد تحدث عنه المؤلف فى الكتاب مرات كثيرة .

(٢) Marcel Arlan كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٩ - لم يتجاوز هذا الكاتب مسائل العصر كل التجاهل ، فله دراسات فى « داء العصر الجديد » ، ولكنه فى أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التى تمس بواطن النفوس عامة . ويعتمد فيها على التحليل النفسى ، وله قصة « أراض غريبة » (١٩٢٣) والنظام » (١٩٢٩) .

(٣) أنظر هامش ص ١٢٦ من هذا الكتاب .

في نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب . فعند « أندريه جيد » و « كلودل » و « بروسست » تتمثل التجربة الإنسانية في ألف طريق من طرقها . ولكنني لم أدر رسم صورة لعصر ما ، وإنما قضدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢] .

والجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعاً تقسيم إجمالي ، إذ ينبغي أن ندرج فيه « كوكتو » (١) الذي بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، في حين تربط « مرسيل أربلان » (٢) علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس سابقاً على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحتم الجلي في حرب أمضينا ثلاثين سنة في تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع في شرح هذه الفترة التي سماها بحق « تيوديه » (٣) فترة « التحرر من الضغط » ، وكانت مثل سهام الألعاب النارية (الصواريخ) ؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى ليندوا أننا نعرف كل شيء عنها . ولكن الذي علينا أن نلاحظه أن أزهى سهامها النارية — وهو السيريالية — قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين ؛ فقد أراد هؤلاء الفتيان المعربدون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثقفوا ؛ وظل عنوانهم الرئيسي هو نموذج البرجوازي الجلف الولوع بالأدب على نحو ما صورته « هابن » (٤) ونموذج البرجوازي البطين المتبذل كما صورته « هنري مونيه » (٥) ، ثم

(١) أنظر هامش ص ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هامش ص ١٧٠ من هذا الكتاب .

(٣) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب الحديثين ، وكان مدرس الأدب الفرنسي في جامعة جنيف ، ويشير المؤلف إلى ما في كتابه : « تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه » . و« تيوديه » يسمي الفترة التي يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أي إرتفاع الضغط الذي كان يروح الناس تحت أعبائه ، وهذه الكلمة الفرنسية تبعث في ذهن خيال السلك الذي يسكن قاع البحار مثلاً ، ثم يجد نفسه فجأة في الهواء ، ولم يعد يعاني الضغط الذي تعود ، فلا يمكن أن يظل على نوازنه الحيوى .

(٤) هابن (١٧٩٧ - ١٨٥٦) الشاعر الألماني الذي كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، وهبث في باريس .

(٥) هنري مونيه (١٧٩٩ - ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق في أدبه النموذج الذي سماه : « مسيوجوزين برودوم » ، وظل ينسب هذا النموذج في أكثر ما كتبه . وفيه تتمثل شخصية البرجوازي الذي لاهم له إلا معدته ويريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآرامه السطحية بمنظره البدني وصوته الغليظ .

الرجوازي الفاضل كما صوره « فلوير » ، وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضرورب الظلم في السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسى فبينما اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب الرجوازية النفعى بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق في منحاهم ، فسزوا بين البحث النفعى والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواعية وبما أن الشعور رجوازي ، والذات رجوازي ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » فالقصد الأول هو هدم الفروق التى جرى بها العرف بين حياة الشعور واللاشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشى الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا فى اللحظة التى تصدر فيها ، وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا ، وأن من المحتمل أن ينتظم العالم الخارجى على حسبها وكان السيرىالى حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذى أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما بغرض إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من محدود ، ثم لما يكبله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيرىالى طيبة ما دام يجد فيها هرباً من وعيه بنفسه يودى إلى هزبه من الشعور بموقفه فى العالم . وهو يختار التحليل النفسى ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزواً بنغدد طفيلية متضخمة منشؤها فى مكان آخر غير الذات . ويرفض « الفكرة الرجوازية » فى العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من الغيان ، وافراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات . والكتابة الآلية (١) من دون تدخل الإرادة هى — قبل كل شئ — هدم للذاتية : فحين نشعر فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفيذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نجعل مصدرها ، فليس لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها فى عالم الأشياء ، وحينذاك علينا أن ندر كها بعيون الغرباء : وليس قصد السيرىالين — كما أكبر بعض الناس فى ترداده — هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء فى صورة خداعة مترجحة فى صميم عالم موضوعى ؛ ولكن الخطوة الثانية للسيرىالين هى هدم الموضوعية ، فالقصد هو إسلام العالم إلى الانفجار . وبما أن المواد المتفجرة لا تكفى فى إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حتى الهدم لجميع الموجودات

أمر محال ، لأنه لا يعدو أن ينقل هذه الموجودات من حال واقعية إلى حال أخرى واقعية ، لذلك يذل السيرياليون وسعهم في انتقاص الأشياء الخاصة ، أى إبطال بنية الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشاهدة بحقائقها الموضوعية . وواضح أن هذه عملية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد نظم لها سلفاً بجوهرها غير القابل للتغير . وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمنح موضوعيتها بنفسها . وتزودنا بالضرورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزينة التى نحتها واخذ منهم هو « دى شان » Du Champs فى الحقيقة من الرخام . فهى تفجأ بظهورها فى وزن غير منتظر . ولابد أن من كان يرزنها من زأريه كانت تعتريه فوراً إشراقة نفسية قوية يشعركها أن الجوهر الموضوعى للسكر يهدم نفسه بنفسه . وكان لابد لهم من تزويد المرء بهذا النوع من الغرر فيما يخص الموجودات ، من مثل هذا الإضطراب وهذا الخطأ فى تقدير الوزن وما تسببه — على سبيل المثال — هذه الحيل الخادعة من ذوبان الملعقة فجأة فى طبق الشاي ، ومن صعود السكر وظفوفه فيه (خدعة مقابلة لتلك التى اخترعها دى شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السيرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففى المذهب السيرىالى ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التى تشبه بالوعات يغوص فيها العالم كله . وما طريقة « دالى » (١) الجنونية فى النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له .

وأخيراً تتمثل تلك الطريقة أيضاً فى جهد غايته « المساعدة على تهوين ما لعالم الحقيقة من شأن » . وقد حاول الأدب السيرىالى جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فهدمها بمدخلة الكلمات بعضها فى بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس فى ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويلد له (أن يضع صور العالم الخارجية نفسها « بين قوسين » (٢)) و « أن يخضعها لخدمة الحقيقة المذكورة بقولنا » . ولكن الذاتية تمنح بدورها لتتراءى من ورأها موضوعية

(١) Salvador Dali من السيرياليين ، يعتمد بالاشمور والرموز الاشمورية فى إثارة الصور .

ولا مجال هنا للتفصيل فى ذلك .

أنظر : N. Nadeau : Documents Surréalistes, p. 248 et 259.

(٢) أنظر هامش ص ١٢٦ .

مستسرة . هذا ؛ ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقي واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالخو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، وبالخو الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، وبالخو الرمزي للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السرياليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة إلى الوجود . وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وبإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزوج للأعمال السريالية ، فكل منها يمكن أن يعد اختراعاً — وحشياً خطيراً — لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول أو لجملة لم يسمع أحد بها ؛ ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإفناء ما هو حقيقي والفناء منه ، فإن العدم يترأى على سطحه براقاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى ذبذبة بریق لانتهائية لمجموعة من المتناقضات . وقصد السرياليين — القائم على أنقاض الذاتية ، والذي لا يمكن أن يترأى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة هدم نفسها — يبدو كذلك براقاً متقلب اللون متذبذباً متمثلاً في نحو الأشياء محواً مصوراً متبادلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هيغل ، ولا تجسيدا للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأولى أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التي يختلط عندها الحلم واليقظة ، والواقعي والخيالي ، والموضوعي والذاتي . وهو اختلاط ، وليس بنتائج تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر في صورة وجود أكيد مسيطر مستول على ما يتخلله من متناقضات . ولا تتمنى السريالية ظهور هذا التجديد الذي عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر المرهق الذي يثيره البحث في إدراك مالا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة (١) ، ولكن السريالي يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا لفتي بهما مصادفة سم منهما ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : رسم السريالي

(١) صورة رمزية ظاهرها تهويز فكري ، وغايتها الإيحاء ، انظر كتابي : النقد الأدبي الحديث وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا معناه .

كثيراً ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بریتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيريالية هي إحداث تغيير مافى نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في العقول » . فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفي . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصية من رماله أو ريشه من ريش طيوره ، وكل ما يتعرض له أنه « وضع بين قوسين » (١) . ولم يلحظ امرؤ — بعد — حق الملاحظة أن الإنتاج السيريالي من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملي للعقبات المنطقية الكأداء التي بررها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد Carnéade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول في تحزب أحق ، فعاشا كما يعيش الناس : وهكذا كان السيرياليون : فبعد هدم العالم في أدبهم — وبقائه مع ذلك مصبواً بأعجوبة من طريق هذا الهدم — استطاعوا ، دون خجل ، أن ينجسوا إلى حب العالم حباً فسيح الجوانب ، أي حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالخيال والعدم ، وهذا هو ما يسمى بالأعجوبة السيريالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق في وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا يهدمون هذه الحياة البرجوازية في أدبهم ثم يحتفظون بها في جميع ألوانها . أليست هذه الأعجوبة السيريالية هي التي نجدناها متأصلة في قصة « مولن الكبير » (٢) !

فالغاطفة هنا صادقة ، وكذلك بغض الطبقة البرجوازية والضيق بها ، غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو بتعظيم رمزي ، ويجب التطهر من الذنوب المتأصل دون التنازل عن الفوائد التي تجني من الوضع الأصلي . وتجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعش النسر . وكان السيرياليون أشد طمعاً من آبائهم ، فهم يعتمدون على الهدم

(١) أنظر هامش ص ١٢٦ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هامش ص ٥٣

المادى والميتافيزيقي الذى به يتوسلون إلى تحويل أنفسهم مكانة أسنى ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الغرض هو الحرب من نطاق الطبقة البرجوازية وجديها ، إذ كان عليهم أن يشبوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية . ولم يكن الشيء الذى يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛ بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ، مجمعين على هجر كل شئ من دراسات ومهن ، ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية : بل طمعوا فى أن يكونوا طفيلي النوع الإنسانى . ومهما يكن ميتافيزيقياً ذلك الطابع الذى تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي قد تم لهم من جهته العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم تحريماً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة ريتون : « تحدث ماركس عن تغيير شكل العالم ، وتحدث « رامبو » عن تغيير الحياة : والأمران لدينا سواء ، ولا فرق بينهما » . وبحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازى . لأن الغرض معرفة أى من التغيرين يسبق الآخر . فلاشك لدى المكافح الماركسى أن بالانقلاب الاجتماعى وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية فى العواطف والأفكار . فإذا اعتقد ريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثورى وفى توازٍ معه ، فهو مدان سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكرى على حين هو رهن القيود ، على الأقل عند بعض الناس ، وبدأ تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة . وهى نفس الحيانة التى لأم من أجلها الثوريون فى كل عصر « إبيكتيت » (١) وبالأمس أيضاً لام « بولتيزر » (٢) من أجلها « برجسون » . وإذا دافع امرؤ بأن « ريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباطاً بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية ، فإني أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه : « كل شئ يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة من نقط التفكير حيث الحياة والموت ، والحقيقى والوهمى ، والماضى والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن ، والعالى والسافل ، تدرك على أنها أشياء زال ما بينها من تضاد . . . وبعثاً

(١) Epictète فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان عبداً وحرره نيرون . وكان سيده يعامله بقسوة . ويحكى أنه أخذ مرة يلوى ساقه فقال له فى هدوء : إنك ستبهرها . وخين تحقق ذلك قال فى هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟

(٢) كاتب فرنسى حديث ، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية .

ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيريالى غير الأمل فى تحديد هذه النقطة .
 أليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازى ؟
 لأن طبقة العمال التى تخوض الكفاح — لتنتهى نهاية طيبة فى مشروعاتها — محتاجة فى كل
 لحظة إلى تمييز الماضى من الحاضر والحقيقى من الوهمى والحياة من الموت . وليس من
 الصدفة أن « ريتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هى أصناف من العمل ،
 حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شئ آخر . وحين رفضت السيريالية كل
 ما هو نافع لتتوصل إلى رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشعورية ، أرست
 — بذلك — الهدف الأدبى القديم من الكتابة بلا مقابل ، توسلاً إلى رفض العمل بهدمها
 لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبى سيريالى يصاحبه دائماً العنف : وهذان هما المظهران
 المتكاملان لوضع واحد . وبما أن السيريالى قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات ،
 فقد انحصر نشاطه فى منطقة الدوافع المباشرة . وهنا نجد ضرورة للأخلاق التى دعا إليها
 « جيد » مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استغلالاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق
 هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا ما لا ندهش له ، لأن خلق الفناء الذى يتمثل فى التأمل
 السلبى موجود فى كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ما تستدعيه حركة الاستهلاك .
 وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيريالى بأنه مذهب ثورى ، ويمد يده إلى
 الحزب الشيوعى . وهذه هى أول مرة — منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش
 فرنسا (١) — تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة ، والأسباب
 واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً ، يريدون — على الأخص —
 القضاء على أسرهم ، وعلى عمهم الفائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى « بودلير » فى
 ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أوبيك (٢) ؛ وقد ولد
 هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقدة تجب تصفيها ، من الحسد والخوف ؛
 ثم هم تأثرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التى كانوا
 خدبى عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ، من عام ١٨١٤

حتى عام ١٨٣٠

(٢) هو زوج أم بودلير بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت فى أدبه ، وشرحها سارتر فى

كتابه الذى عنوانه : « بودلير » .

لإدارة الحزب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الرعوس بالدعايات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأدب « كومب » (١) ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن تخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريدياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، ويجر ذلك — من باب أولى — إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادى خاص . وبما أن الشباب هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها — كما شرح ذلك حق الشرح « أوجست كونت » (٢) — لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجريدى للدلالة على ثورتهم ؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يمس نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلوكلوكس كلان » [٣] ، متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المسادى . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثالى سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف [٤] . وهكذا امتدحوا انتحار « فاشيه » و « ريجو » (٥) بأنه عمل نموذجي ، وعلو المذبحه التي لا مبرر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سريالى ، ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصغر ؛ ولا يدركون التناقض الكبير الذى به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشعبى الذى يدعون إليه . وفي الحق كلما كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وهدفية أعم ، ولكن

(١) Emile Combes (١٨٣٥ - ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ .

وكان يطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

(٢) Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧) فيلسوف فرنسى ، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية .

وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسى والنقد الأدبى ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : النقد الأدبى الحديث ص ٣٧٦ والأدب المقارن ص ٣٦٣ - ٣٦٥ .

(٣) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

(٤) Rigaud (١٦٥٩ - ١٧٤٣) زمام فرنسى . ويقد السوياليون الأدب تجزئة تتجاوز الحلية

الفيلطية أو التعبير العاطفى إلى غاية أكبر في صراع الشخص مع نفسه وحالاته صراعاً قد ينتهى بالانتحار . ثم يفسرون المثل بانتحار « فاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

السريالى يقف عند هذه الوسيلة ويجعل منها غاية مطلقة ، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذى يحلم به ، فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلى . فهو أمر مطلق فى خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شعري يشمل — فى نطاق ما تجب إزالته من حقائق — الغاية التى تبرر — فى نظر الأسويين والثوريين — وسائل العنف التى يضطرون إلى اللجوء إليها .

والحزب الشيوعى من جانبه مطارده من البوليس البرجوازى ، وأقل كثيراً فى العدد من الحزب الاشتراكى الفرنسى ، ولا أمل له فى تقلد السلطة إلا بعد أجل جدد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال مبنا فى دورته السلبية : وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التى يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التى تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكرى هو النقد . إذن لم يكن غريباً منه أن يرى فى السريالى حليفاً موقوتاً هو على استعداد لتركه حيناً لا تكون له حاجة به : لأن السلبية — وهى لب السريالية — ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعى . فهذا الحزب لا يمكن أن يعتد ، ولو لحظة واحدة بالكتابة (١) الآلية ، ولا بالنوم ولا بالصدفة (٢) الموضوعية ، إلا بقدر ما تستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحلل الطبقة البرجوازية . وظاهر ، إذن ، أن هذا نوع الاتفاق فى المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة ، كما كان هذا شأن المؤلفين فى القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحيّاً . وهناك — بعد — مصدر عميق لما بينهما من خلف ، ينحصر فى السريالية لا تهتم إلا قليلاً بدكتاتورية

(١) أنظر هامش ص ١٣١ من هذا الكتاب .

(٢) *Le hasard objectif* هو عند السرياليين مجموع الظواهر التى تكشف عن تداخل عنصر العجائب فى شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يعيش فى وضوح النهار وسط شبكة من هذه العجائب التى باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم فى حياته الباطنة نحو النقطة العليا . وهى عندهم النقطة التى تمحى فيها الأضداد . فثلا كان « بريتون » ولوعاً بالسير فى الطرقات المعلقة على جباه الجبال العالية ، ليتأمل فى نفسه تولد شعور يختلط فيه مبدأ المتعة بمبدأ الواقع الحقيقى ، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية ، والترات الخاص بيوطن النفوس والسخر بالقضايا الثورية فى العالم الحديث . ولم يكن عنده أن يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان يهيم على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنسانى فى الواقع ، وتأويلها ، — حيث يتحقق التلاقى الغريب بين الذاتى والموضوعى ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفى قصته : نادجا Nadja مواضع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذى سماه السرياليون الصدفة الموضوعية على نحو ما أوجزناه

العمال ، وترى في الثورة - بوصفها قسوة محضة - الغاية المطلقة ؛ على حين تحصر الشيوعية غايتها في تقلد الحكم ، وتبرر بهذه الغاية ما تريق من دم . ثم إن العلاقة بين السريالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة في تأثيره المباشر في الجمهور ، وفيما يثير بكتابته من أنواع الغضب والحماسة والتأمل . وقد ظل « ديلرو » و « روسو » و « فولتير » في علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية ، لأنها كانت تقرأ ما يكتبون . ولكن ليس للسريالية أى قارئ في طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بذوى الفكر فيه ، أما جمهورهم ففي طبقة أخرى هي الطبقة البرجوازية ، وهذا مالا يحمله الحزب الشيوعى الذى لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب في البيئات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا نجد أى صدى لدى العمال ، ويظلون طفيلي الطبقة التى يسبونهم ، وبذا يظلون في تمردهم على هامش الثورة . وقد انتهى « بريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظرى في الكتابة إذ كتب إلى « نافيل » (١) ، يقول : « لا يوجد بيننا من لا يتمنى انتقال الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفي انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية فالمسائلتان متميزتان في جوهرهما » .

وقد وضح هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعى الفرنسى ، إلى دور التنظيم الإيجابى ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السريالية ، لبقائها سلبية في جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتزكى » ، وإنما كان ذلك هولاء قلة مطاردون لا يزالون - بعد - في المرحلة السلبية في النقد . ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السرياليين أداة تفريق وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتزكى » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك في هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع الدولى للشيوعية كان قد استطاع أن ينتقل هو أيضاً إلى الدور الإيجابى لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السرياليين .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروعاً وهمياً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن جليف ، ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ؛ ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئى بين السيريالية والحزب الشيوعى ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ؛ إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعى موقوتة ، فهى لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعى ؛ في حين تظل السلبية السيريالية — على الرغم من كل ما يقال عنها — قائمة خارج حدود التاريخ ؛ في الحاضر والأبدية معاً ؛ فهى الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بریتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازى ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسمالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بریتون » بمثابة كتبية من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعى لأنها سدّ ضد كل اقتراب سيريالى . وليست هى فى الحقيقة — فيما يخص الكتاب — إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التى تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذى لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السيريالية في محاولتها احتكار كل شئ في وقت واحد : الرقى إلى طبقة أعلى ، والنزعة الطفيلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير قبل ذلك بخمسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسر عامل جديد — وإن يكن قصير الأجل — القيام بعقد موقوت بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال .

وأريد أن أقرر حقاً أن السيريالية ليست لإنتاجاً من نتائج ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبى ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسى ،

أو جماعة سرية [٥] . وعلينا — بعد — أن نتحدث عن « موران » (١) ، و« دريولا روشيل » (٢) ، وعن كثير غيرهما : ولكن إذا بدت كتب « بريتون » و« بريه » (٣) و« دبنو » (٤) أكثر تمثيلاً للسيربالية ، فإن الكتب الأخرى تحتوى — ضمناً — على نفس صفاتها . فموران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذى يلغى التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككى العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني » (٥) ، ثم يرمى بها فى السلة كأنها سرطان البحر (الكبوريا) . ويتركها دون شرح ، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة فى سلم الألحان السيربالية حيث تمحى فوارق العادات واللغات ، وتصبح المصالح إلى حالة يتعذر التمييز بينها تعذراً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض (٦) حالات الجنون . فموضوع قصته : « أوروبا المدللة » *L'Europe Galante*

(١) *Paul Morand* كاتب معاصر ، ولد فى روسيا ، وتعلم فى أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصصه : « مفتوح ليلا » (١٩٢٢) و« منلق ليلا » (١٩٢٣) و« لا شيء سوى الأرض » (١٩٢٦) . وهى فى جملتها وصف تأثرى لما رأه بين الحربين ، وخصوصاً أثناء الليل .
(٢) أنظر هامش ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٣) *Benjamin Péret* (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السيربالية البارزين . وعالمه الشعرى . عجيب يسبح فى اللاشعور .

(٤) *Albert Péret* (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السيربالية ، ومن أشهر دواوينه : « أجسام وخيرات » (١٩٣٠) واشترك فى حركة المقاومة ، وأعتقل ومات فى السجن فى تشيكوسلوفاكيا .
(٥) أنظر هامش ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٦) يسمى السيرباليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون *La méthode paranoïaque critique* وهى التى اخترعها « دالى » . وهى طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعى المنهجى لبعض نحلالات التداعى عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعى المعانى مصحوبة بغموض الوعى . وفى هذه الحالة يستثار المريض بأمى كلام وأية مخادعة ، بحيث يحس الصوت قوياً للدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يشير ضيقه عمداً بحديثه . والمريض فى هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جميعاً فى شخص يجعله ، ظلاماً ، مستولاً عن سبب ضيقه الذى هو فى الواقع منبعث من ذات نفسه . وفى هذا الشخص يعجز الآخرون جميعاً ، ويتحدثون تحديداً مطلقاً غير مرتبط بآتمان بعينه . ولهذا تؤزىل ذو دلالات جماعية وموضوعية معاً . السيرباليين . وفى هذه الحالة أيضاً يتوهم المريض مستقبلاً عجيباً على حسب ما يفهمه فى الحاضر . أو الماضى . وعندهم أن مثل هذه الحالة لم تعرض لأدجار ألان بوفى مثل قصيدته : « الغراب » فحسب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيمس وات » الذى أدرك فى حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وجهة المناخبة يذكروا أندريه بريتون : « فى حيزة مظلمة » كان يظن بوابت يظن بعينه للمستقبل ، ينتظر الآلة البخارية . « بالذى لم يكن فى الواقع كان هو راد رابى العين » . ثم يلقى بريتون على ذلك بقوله : « وجوه السيربالية هو أن الذى لا وجود له موجود » .

هو نحو حدود البلاد بتأثير طرق المواصلات الحديدية ، وموضوع قصته الآخرى : « لا شئ سوى الأرض » Rien que la Terre هو نحو حدود القارات بالطيران . و « موران » يجعل الآسيويين يتزهون في لندن ، والأميريكيين في سوريا ، والترك في الترونج ، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونتيسكيو » (١) حين وضعها أمام أنظار الفرس . وهذه أكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السامعين يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فيضربون — سلفاً — غير أوفياء لعاداتهم ، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر القليلة المستوردة وآليتنا المنطقية ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك ، فإن تكتب « موران » تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من بهرج الزريق الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة . وهذه الكتب أساس أدب بأكمله يهدف إلى نحو اللون الموضوعي (٢) للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن النائية التي حلمنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم الموثس في عيون ساكنيها ونفوسهم ، على نحو ما عليه محطة « سان لازار » و « برج إيفل » في قلوبنا وعيوننا ، وإما يجعلنا نلمح المهزلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان رحالة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مداه ، وإما بأن يوحى إلينا — من خلال النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية — بتحكيم الآلية والمنطق الرأسمالي في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق لهذه الوسيلة بقليل ما شعرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ ، بين مدينتي « ماجادور » و « صاق » بمراكش ، حينما مررت في سنيارة أجرة عامة ممسكة على وجهها رفيع تقود برجلها دراجة . مسلمة فوق دراجة !

(١) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تخيلهما من إيران ، زار باريس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل نقد لاذع لعادات فرنسا تقاليداً وسياساتاً في ذلك العصر . وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ — وفي الرسائل كذلك نقد للآداب الفرنسية وبعض أمور المجتمع والحرب ، ونجاء حياة المتعة واللذة بين قساة القيود في الشرق لذلك العهد .

(٢) اللون الموضوعي أو الطابع المحل كان الرومانتيكيون أول من خرج من عليه في الأدب . وفيه يمشون في دقة تاريخية — البيئة والمصر — اللذين تجرئ فيهما أحداثاً المنهجية والقصة . وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانتيكيين .

ها هو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً لهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السرياليين ومطلب « موران » على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتعثرة في عالم الحريم التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقة في عبوره بها ؛ على حين أن بقايا الملمات الغامضة السحرية — بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجهة الضيقة — تتناقض بدورها مع هذه الآلية ، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالي منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يتردد بين السم والرقيا ؛ فن أشباح المنظر الأجنبي ، إلى التناقض المحال السريالي ، إلى النغور البرجوازي ؛ في الحالات الثلاث يذوب المعنى الواقعي ، ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحيلة واضحة في أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة أستجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجانب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخي . ويريدون أن ينسوا أن الوعي الأكثر وضوحاً وشفافاً هو دائماً الملقح بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمي بواسطة تدويل تجريدي ، أن يخلقوا — بالنزعة العالمية — أرسنراطية في مجموعها .

و « دريو » مثل « موران » في استخدامه أحياناً لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففي قصته من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء ولكنه من خلال هدمه الأدبي للموضوع وللحب ، ومن خلال عشرين سنة في صنوف الحنون والحسرة ، إنما كان يدأب في هدم نفسه . وعندئذ خلا وفاضه أصبح مدخن الأفيون ، وأخيراً جذبته حوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « جيل » (١) — وهي قصة حياته الموثقة الوضرة — تدل على أنه كان الصديق اللدود للسرياليين . ولم

(١) Gilles قصة للكاتب الفرنسي المعاصر « دريو لا روشيل » الذي ولد عام ١٨٩٣ . وفي هذه القصة تجسم لإخفاقه في حياته كما يشعر هو به . وفيها يشترق بطله المفضل « جيل » في شعوره بأنه على شفا الانتحار في كل لحظة . وليس الانتحار عند مجرد عمل عملية ظروفي البئس ، ولكنه النهاية المحتومة للصير البائس المثير . ولكن يترامى في هذا التصوير تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة في الإثم ، لأنه منغمور في الشعور بإرادة مشلولة منفسه في نوع من التحلل الخلق لم يستطع أن يبرحه . ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه في عمل ما وإن يكن تلفها ، في الحب أو في الموت . وقد صور فيها ذلك الجانب السيئ من حياته ، فبين لنا أنها حياة مخففة .

تكن نازيته، أيضاً ، إلا توقاناً لا انقلاب عالمي ، فهي تبدو — عملياً — غير ذات أثر ، شأنها في ذلك شأن شيوعية « أندريه بريتون » . وكلاهما كاتب ، وكلاهما تحالف مع السلطة الزمنية في براعة وبعد عن الأغراض . ولكن السيراليين أصبح أجساماً ، إذ تم أسطورتهم في الهدم عن شبهة فخمة هائلة ، فهم يريلنون هدم كل شيء سوى أنفسهم ، كما يشهد بذلك فزعهم من الأمراض والآفات والعقاقير . و « دريو » — الحزين الصادق كل الصدق في شعوره — قد فكر في الموت ، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس . وقد أنصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق ، وبما أنهم محوطون جميعاً بما هو نسبي ، فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل . وترددوا جميعاً بين دورين : دور الإعلان عن عالم جديد ، ودور تصفية العالم القديم . وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تبين أمارات الانحلال أيسر من تبين علامات النهضة . لهذا اختاروا جميعاً دور التصفية . ولأجل تهدئة ضمائرهم ، وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة « مير قليبطنس » القديمة ، التي بمقتضاها تتولد الحياة (١) من الموت . وقد أمتحذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم ألحانهم ، وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة ، حيث يتوحد الهدم — بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه — مع البناء المطلق : وقد سخرهم جميعاً العنف من أي مصدر أتى : وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة ، ناسين إليها — على غير أساس — أهدافاً عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعاً ، فلم تحدث الثورة التي أرادوا ، وهزمت النازية . وقد عاشوا في عصر مريح مبذر ، كان اليأس فيه ترفاً كذلك . وقد أدانوا جميعاً بلدهم ، لأنه كان لا يزال في مجون النضر . وأعلنوا الحرب ، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً . وكانوا جميعاً ضحايا الدمار في سنة ١٩٤٠ . ذلك أن لحظة العمل قد واثت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها ، فمنهم من قتلوا ، وآخرون في المنى ، ومن عادوا من هولاء ظلوا منفيين بيننا . وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات البسان ، وفي سنى البقرات العجاف لم يبق عندهم شيء يقولونه [٦] .

وعلى هامش: هؤلاء الأطفال المتلافين المتجافين الذين يجدون من الفجاءة والحنون

(١) كان « مير قليبطنس » يقول يتحرك الأجداد بعضها إلى بعض ، فالموت ينشأ من الحياة ، والحياة تنشأ من الموت . راجع ذلك في : ربيع الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوي .

وعلى هامش الكتيار المتعنين باليأس وأشقاءهم الصغار الذين لم تحن — بعد — ساعة إليهم إلى المرح ؛ على هامش هؤلاء جميعاً أزهت قليلاً نزعة إنسانية . فكان « بريفو » (١) ، و « بطرس بو » (٢) و « شامسون » (٣) ، و « أفيلين » (٤) ، و « بوكلر » (٥) في سن « بريتون » و « دريو » تقريباً . وكان بدء إنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بن تلاميذ الليسيه حين كان « كوبو » (٦) يمثل مسرحيته التي عنوانها : *l'imbécile* وكان « بريفو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد تجيدهم

(١) **Marcel Prévost** (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا قوا نجاحاً في القصص الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وقد أهتم على الأخص بتفسير نفسية النساء ، ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذاري » (١٨٩٤) ، ثم سلسلة من القصص عنوانها : « رسائل إلى فرانسواز » (١٩٠٢ - ١٩٢٨) .

(٢) **Pierre Bost** من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ - وصف في كتابته حالة الإخفاق النفسي التي أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « الفضيحة » (١٩٣٠) وهي قورية من وجهتها الاجتماعية من قصة « التزية الماطفية » التي كتبها فلوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال » ، أو « الإفلاس » (١٩٢٨) يصور فيها نزعة الإنسانية الكريمة ، كما وصف مجناه فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأبراج » .

(٣) **André Chamson** من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بتصوير الفلاحين وحياة الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « جريمة العلول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لها مكانتها . بدأت القصة بهم جريمة خطيرة ؛ و « سنة المهزومين » (١٩٣٤) يصفون آثار الجريمة في ثمانيا ؛ و « ير التجارب » (١٩٤٤) في شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب .

(٤) **Claude Aveline** من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطفولته . ويستغرق التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزعة مصرية » (١٩٣٤) و « ملك أدث » (١٩٤٥) ، ومن قصصه كذلك : « السجن » (١٩٣٧) .

(٥) **André Beucler** فرنسي من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام ١٨٩٨ ، ورأى من روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « بناتر طبيعية ومدن روسية » (١٩٢٩) : ثم هو ولوغ بوصف صفار الناس في المجتمع ، الذين ينعمون ببعث ، وفي يده زمام مصائرهم . ومن قصصه أيضاً : « مدخل الاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة » (١٩٢٥) .

(٦) **Jacques Copeau** (١٨٧٩ - ١٩٤٩) من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد كتب من ذكرياته في حياته المسرحية .

ظلوا متواضعين ، فلم يشتهوا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسمالية مثل « أبريل » (١) ولا أن يزعموا أنهم ملعونون (٢) ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريغو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلاً : « لأكسب عيشي » . وقد صدمتني هذه الجملة في ذلك العهد ، لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لاتزال تضطرب في رأسي مثل أسمال . علي أنه — بعد — خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذي كنت أعده إسفافاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبيراً عن إرادة التفكير في صلابه ووضوح ، بل وعلى كرهه إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية ، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناساً فحسب . وربما كانوا — منذ الرومانتيكية — هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرستقراطي الاستهلاك ، ولكن عمالاً في حجراتهم ، شأنهم شأن مجلدي الكتب وصانعي الملابس المخرمة . ولم يعدوا الأدب مهنة بغية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لمن يبدل فيها أغلى ثمن ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأتخطوا مكانهم الحديد في مجتمع عامل ، دون تكبر أو استخذاء . فالمهنة تتعلم ، ثم ليس للمازنة حق احتقار عملائه . وهذا يدعوهم هم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا علي أعلى درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يفتقون في الجهد أكثر من ثقتهم في الإلهام . وربما أعوزتهم تلك الثقة الحمقاء في نجم سعدهم ، وذلك الكبرياء الباغي الأعشى ، مما هو من خواص عطاء الناس [٧] . وذلك الكبرياء الباغي الأعشى ، مما هو من خواص عطاء الناس . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المتينة الهادفة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقها لموظفيها مستقبلاً وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فمن أمناء في مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، حفظة بالمتاحف . ولكن بما أن أكبرهم نشاطاً في بيئات متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في الدفاع عن التقاليد البرجوازية . ولم يتصرفوا قط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أدلة ثمينة يضيرون بها رجالاً . ثم كان لهم في « آلان فورنييه » (٣) أسناذ من أسناذة الفكر ، ينفض التاريخ

(١) أنظر هذا الكتاب فامش ص ٧٩ .

(٢) أنظر هذا الكتاب فامش ص ٧٩ .

(٣) أنظر فامش ص ٥٣ .

ولأنهم أقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هي هي في كل العصور ، كانوا يرون المجتمع في ثوبه الحالي . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسريعوا التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم — لتشبعهم المفرط بفلسفة « ذيكارت » — أبعد ما يكونوا من الاعتقاد في صراع الطبقات . لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم — بوصفهم ناساً — ضد الأهواء ومزلات الهوى ، وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبوا صغار الناس من عمال باريس ، والصناع ، وصغار البرجوازيين ، والمستخدمين ، وأبناء السبيل ؛ ودفعهم أحياناً عبايتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية . ولكنهم — خلافاً لهذه الفئة المفرضة من الطبيعيين — لم يقبلوا قط أن تكون الخبرة الاجتماعية والنفسية هي لحمة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلافاً للواقعية الاشتراكية ، لم يريدوا أن يروا في أبطالهم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعي ؛ بل أهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا — في كل حالة تناوّلوها — جانب الإرادة والصبر والجهد ، مفسرين النقائص بأنها أخطاء ، والنجاح بأنه استحقاق . وقبلنا عنايا المصائر الشاذة ؛ ولكنهم أرادوا أن يظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد .

واليوم مات كثير منهم ، وضمت الآخرون ، أو هم ينتجون قليلاً على فترات متباعدة . ويمكن أن يقال ، بعامة ، إن هؤلاء الكتاب — الذين طار صيتهم متألقاً في بداية إنتاجهم ، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : « نادى من هم دون الثلاثين » — قد ظلوا كلهم تقريباً متخلفين في الطريق . من المؤكد أن جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضح في الحسبان ؛ ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تعوزهم الموهبة ولا طول النفس ؛ وهم — من وجهة النظر تشغلنا الآن — يجب أن يغلبوا رواداً : إذ أنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التي كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ولم يحاولوا تبرير الامتيازات المكتسبة ، ولم يتأملوا في الموت أو في الحال ؛ ولكنهم أرادوا أن يلقنونا قواعد للحياة ، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للشيريالين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحربين ، عليه أن يفكر في السيرالية . فمن أين جاء إخفاقهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم ، وبمما يكن هذا

مزعمًا غريبًا . ففي جواني عام ١٩٠٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام
الوعى بنفسها على أثر أنتصارها في مسألة « دريفوس » (١) . وهي طائفة جمهورية ،
ضد رجال الدين ، وضد التعصب للجنس ، ذات نزعة عقلية ، ثم هي فردية تقدمية .
وهي معجبة بنظمها ، وتقبل تعديلاتها ، لافلها . ولا تحقر طبقة العمال ، ولكنها تشعر أنها
جد قريبة منها ، حتى تمنعها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتعيش
عيشة المقل ، بل حياة العسر أحيانًا ، ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ولا إلى صنوف العظمة
المنيعة ، بقدر ما تتطلع إلى تحسين مجرى عيشها في أضيق الحدود . وعلى الأنخص :
تريد أن تعيش . والحياة عندها هي أن يختار المرء مهنته ، ويمارسها عن ضمير ، بل
عن شغف ، وأن يحتفظ في العمل بشئ من الاستقلال ، وأن يراقب مراقبة فعالة مثليه
السياسيين ، وأن يعبر في حرية عن شئون الدولة ، وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة . وهم
دبكاتيون في خدرهم من كل ارتقاء فجائي . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين
كانوا ياملون دائماً أن تنقض عليهم السعادة كأنها كارثة . وهم أقرب إلى التفكير
في قهر أنفسهم منهم إلى التفكير في تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التي سميت تسمية موفقة
« الطبقة المتوسطة » علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط في الأسرادة ، وأن أحسن
الأشياء نقيض خيرها . وهي محبذة لمطالب العمال ، على أن تظل هذه المطالب في الميدان
المهني البحت . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخي ، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد ،
على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل فسيح في المستقبل ، خلافاً
لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد حاسمة بها يتحقق
معنى لأنواع الحرمان التي يقاسمونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق
مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها — وهي كلها متمية لهذه الطبقة المتوسطة —
مدى عشرين عاماً فيما كتبه « دور كيم » و « برانشفيج » و « ألان » ولكن دون نجاح .
فقد كان هؤلاء الجامعيون — بطريق مباشر أو غير مباشر — أساتذة الكتاب الذين نتجدهم
عندهم . وقد شب هؤلاء الفتيان من البرجوازية الصغيرة ، وتعلموا على مدرسين من
البرجوازية الصغيرة ، وهيثوا — في السربون أو في المدارس الكبيرة — لمهن البرجوازية

الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقته حينما بدعوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضمير ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد ألحوا — فيما كتبوا — على صنوف الجمال والمغامرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة . ولم يتغفروا بجنون الحب ، بل فضلوا التغنى بالصدقة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك المشروع المشترك . وأسسوا نزعهم الإنسانية على المهنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة — التي كان لها من قبل حزبها السياسي : الراديكالي — الاشتراكي ، وشركة ضمانها المتبادلة المسماة : عصبة حقوق الإنسان ؛ وجاعتها السرية « الماسونية » ؛ وجريدتها اليومية : « العمل » Action — قد أصبحت ولها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الاسم الرمزي : « ماريان » . وكان شمسون « و » بو « و » بريفو « وأصدقاؤهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً أشرارياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وعاشت ثلاثين عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن — بعد — حية إلا على حساب ماضيها . واليوم أختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقيق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصير أمتلاء للمناسبات . ولكن تثبت بعض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقويح حربين في خمسة وعشرين عاماً ، إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرء حياة شريفة متواضعة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقته التي نشأوا منها — وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم — حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبدلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقي ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساساً بالمأساة ، في عصر هو — بين

كل العصور - عصر المأساة ، ولا إحساس بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساس بالشر ، حين كانت تفضلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفافاً . وبدافع من الأمانة ، أقتصروا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لا مجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي عشية نهضة شعرية - وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقة - محا الوضوح فيهم تلك المخادعة التي هي منبع من منابع الشعر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدعم الهمم في شئون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزهرهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبدى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك العصور ، إما أن يتجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية - ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقين ولا أبيقورين [٨] - وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم ألا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبدا أختلس التاريخ منهم جمهورهم كما أختلس من الحزب الراديكالي ناخبيه . وإخال أنهم سكنوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوفقوا بين عقلهم وصنوف الجنون في أوروبا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في المحنة ، فقد نفذ جهدهم . بقي ، إذن ، الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملئون سماءنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس - على طريقته - تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها في اللامعقولة وأشدّها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميها : موضوعية ، لأنها تنتمي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفستنا مع هواء زمننا . ومهما بلغت العناية التي بلفظنا كل منهم ليشير عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويعدى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعدمة . وأول ما يشد الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين غناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين وأدعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار » (١) عند كبير كاجورد ، والآخرون في

(١) التكرار عند كبير كاجورد هو فقدان الذاتية ، والسير وفقاً لقالب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الذاتية ، راجع : دراسات في الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بنوي .

مستوى (١) « اللحظة » ، أى التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر فى أصغر أحداثه . غير أنه كان الضغط التاريخى يسحقنا فى هذا العهد ، كان أدب المعتدلين ، وحده ، ينم عن شئ من الذوق التاريخى وعن بعض إحساس تاريخى .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينتظروا — فيما يخص نمو المجتمعات — إلا إلى تأثير الماضى فى الحاضر . ونعلم أسباب رفضهم ماسوى ذلك ، وهذه الأسباب اجتماعية : فقد كان السرياليون كتاباً غيبين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل ، وكانت البرجوازية الكبيرة قد نجرت من فترة الفتح وتهدف إلى التدعيم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إخواننا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهى التى ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا أننا لا نوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلا هم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فهماً مبرراً بالأسباب ، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت — بما فيها من إنكار منهجى للتغير — تين ، أجلي تبيان ، قدم الفضائل البرجوازية ، وتجعلنا ، من خلف الضيحات العابثة الملتاعة ، نلمح هذا النظام الثابت الغامض ، وهذا الشعر الحامد الذى كانوا يمتنون أن يكشفوا عنه فى أعمالهم . وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون (٢) المحدثون يكتبون ضد العصر وضد التغير ، ويشبطون همه المثيرين والثوار ، يجعلهم يرون مشروعاتهم فى الماضى ، حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم ، وكانت فى بادئ الأمر وسيلة الأولى للتعبير . وفى حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها ، أخذ بعض طيبي الأفكار محسوبون « أنسب وقت » يمكن فى نهايته أن

(١) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كيركاجورد ، وهى الحياة الحسية التى تقوم فى اللحظة الحاضرة وحدها . انظر المرجع السابق .

(٢) Les Eléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء ، منهم « كزيتوفون » و « بارمينيس » ، كانوا يحلون المطلق فى الوجود الواحد الأخد الأبدى غير المتحرك ، ويتكرونها الحركة .

قصير حادثة من الحوادث موضوعاً لقصة . أيجسبونه بخمسين سنة ؟ هذا كثير في نظرهم ، لم يعد للناس يدركونه . وعشر سنين ليست بكافية ، إذ ليس المرء على بعد كاف . لروية الحادثة كما هي . وهكذا يستميلوننا رويداً رويداً لكي نرى في الأدب مملكة الاعتبار التي تحدث في غير عصرها .

على أن هذه الفئات المتعددة عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين ، إذ كانوا يطعمون — بعد — في أن يكونوا على وئام مع القارئ ، ليزودوه في أمانة ، بحاجاته . ولاشك أن قراءهم كانوا يختلفون اختلافاً ملموساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع ، من جانب لآخر ، فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالي . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسي ، وإذا كانوا — وقت أنضمام الحزب الراديكالي الأشتركي إلى الجبهة الشعبية — قد أنفقوا معاً على التعاون في تحرير جريدة : « يوم الجمعة » ، فإنهم — من ناحية أخرى — لم يعقدوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبي المتطرف ، أى السرياليين . والمتطرفون على النقيض من ذلك ، فعلى الرغم من دفاعهم عن هيتلر ، كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين ، إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم ، خلف الظواهر ، لا يمكن التعبير عنه ، وإنما يستطيع الإيحاء به فجسب : وهو — في جوهره — التحقيق الخيالي لما لا يمكن تحقيقه . وهذا واضح ، بخاصة ، حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب في أقوالهم ، إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم . وغالباً ما لفظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهي من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر ، ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووارعها عالم شعري ، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المبتكرين للشعر البرجوازي . ونفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفني وبين الشعر ، بوصفه عالم الحلم الغيبي الذي لا يدرك . وحين بدأنا نكتب ، فُسر هذا الاتجاه — موضوعياً — بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخطأ في جوهر المفهوم القصصى . ولا يزال غير نادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتاباً ثرياً بأنه تعوزه الشاعرية .

وهذا الأدب ذو قضية ، مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ،

على الرغم من أنهم يؤكدون توكيداً قاطعاً نقيض ذلك . فالمطرفون والمعتدلون ، يعترفون صراحة ، بأنهم يغضون الميتافيزيقية : ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لهم ، والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه ، وأنه يستعصى على كل تحديد نفسى أو اجتماعى فيما يتعلق بقدر كبير من كيانه . أما الراديكاليون ، فمع مناداتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقياً . وقد ظهر صدق كل ذلك فى التفكير الموضوعى بذبذبات شديدة فى تصور الأدب ، فبن قائل بأنه عمل مجانى لا مقابل له — إلى قائل بأنه تعليم ، وبأنه لا يوجد إلا بحدوده لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه ، فهو المستحيل ، وما لا يوصف فى عالم ما وراء اللغة . ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد ، ويحاول إنارتته بالكشف عن حقائقه وبارضاها — ومن قائل إنه الرعب ، وقائل إنه الصناعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك ، وحاولوا — على سبيل التيسير — أن يوحدوا هذه الإدراكات المتضادة : فهناك رسالة « أندريه جيد » ، ورسالة « شمسون » ، ورسالة « ريتون » ؛ وهذا — طبعاً — ما لم يريدوا أن يتولوه ، وإنما يحملهم النقد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : فى هذه المؤلفات الدقيقة الهدامة بنفسها لنفسها ، « حيث ليست الكلمات إلا مرشداً حائراً يقف فى منتصف الطريق ، ويدع القارئ يسلك سبيله وحده ، وحيث الحقيقة بعيدة جداً فى عالم ما وراء اللغة ، فى صمت غير محدود ؛ يظل أبهم فحوى لها . هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبى بجميل قط . ما لم يستعص نوعاً من الاستعصاء على المؤلف ، فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه ، وإذا أستعصت أشخاصه الأدبية على رقلته ، ففرضت عليه نزقها ، وإذا أحتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال ، فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته . ولو قرأ « بوالو » (١) هذا القول لدهش كل الدهش ، وهو قول مألوف فى الصحف اليومية لنقادنا . مثلاً « يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم ، وهو موغل فى وضوحه ، وتنهال عليه الكلمات فى سهولة مفرطة ، ويفعل

(١) Boileau (١٦٢٦ - ١٧١١) الشاعر والنقاد الكلاسيكى ، مؤلف كتاب « من الشعر » الذى يحبل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا فى فرنسا . فحسب ، بل فى أوروبا كلها . ومعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين . وانظر كتابنا : الأدب المقارن ، للطبعة الثانية ص ٣٥٠ - ٣٥٤ .

بقلمه ما يريد ، فهو لا يستطر عليه موضوعه . وما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعاً في هذه النقطة . فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبي هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الأسمى ؛ وفي أنزلاق لا يمكن إدراكه ، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ؛ وعند السيراليين طريقة الكتابة المعتد بها هي الطريقة الآلية (١) وحتى الراديكاليون يتبعون « ألان » (٢) في إلحاحهم على أن العمل الأدبي لا يكمل أبداً قبل أن يصير تصوراً جماعياً ، فيحتوى — بما أضاف إليه أجيال القراء — على ما يفوق كثيراً ما كان عليه في حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة — إذ توضح دور القارئ في تكوين (٣) العمل الأدبي — كانت تساعد في ذلك العهد على زيادة الاضطراب . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعي التي أوحى بها هذه المتناقضات هي أن كل عمل أدبي جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلا ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فينعكس على العمل الفني شئاً إلى الأعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس في الأمواج . وبالاختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر (٤) الخالص حتى الكتابة الآلية . في ذلك العصر الصوفي على غير عقيدة ، أو بالأحرى : الصوفي عن سوء نية ، كان تيار أدبي كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حيال عمله الأدبي ، كما كان تيار سياسى يحله على الاستسلام لحزبه . ويقال إن « فرا أنجيليكو » (٥) كان يرسم جاثياً عن ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن يحسبهم أن يجثوا وهم يكتبون كي يجيدوا الكتابة .

عندما كنا لانزال على مقاعد التلمذة في الليسيه أو في مدرجات السربون ، كان

(١) أنظر هامش ص ١٣١ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هامش ص ٥٣ من هذا الكتاب .

(٣) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ في خلق العمل الأدبي وتحقيقه في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

(٤) دعاة الشعر الخالص يعنون بعناصر الشعر الخالصة ، وفي الواقع يكثر استهدافهم بأفلاطون . وقد شرحنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، ونقدنا لها ، في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية

(٥) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة ، رسام إيطالي (١٣٨٧ - ١٤٥٥) .

الظلي الكثيف لمعالم ما وراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا طوراً بعد طوراً أننا غير قانعين ، وأنها مردة الأسهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضياعنا وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف . فإذا تسلى أمرؤ بقراءة كتبنا في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها نديوب الجراح ، ولكن لا بد أن يكون لديه فراغ من وقت يضعه في تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن المجاعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف ، والنقاد الذين فهموها بعد عشرين عاماً ، جد سعداء بما يستخدمونها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة . على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المجهود . فشروح « جورج (١) باتاي » للمستحيل لا تساوي أقل خاصة سيريالية ، ونظريته في الإنفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة السالفة ، والزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة ، ومحاكاة واعية سطحية للغلو الديادي (٢) ، ولكن لم يعد لها قلب ، إذ

-
- (١) Georges Bataille من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ . وفي كتبه يدلل على أن الفكرة تشب الألم الجسدي ، وأنه يعاني مسائل الفكرة كما يعاني آلام الجسد . ولا يعني في الحقيقة بتدليل ولا ببناء منهج علمي يفغى به للآخرين ، ولا بترجمة تجربته في فكرة . وغايته أن يترامى تجربته من ثانيا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ، لأنها عاطفة لا توصف ، ومن شأن الفكر أن يهلسها . وينفر من كل نشاط سياسي أو خلقي أو جمالي ، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة : « تجربة باطنة » ، وتارة : « العملية المسيطرة » أو « النشوة » أو « اللحظة » . وحالاته المفضلة في طريقت في التأمل هي حالات الفصحك والحب والسكر والأعياد الفطرية والتضحية : وكل حالات الإتصال بالآخرين التي يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة . ومن أقواله : « يحيل إلى أن العالم لا يشبه أي مخلوق منطوق على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حيناً فنضحك أو نحب » . ولهذا يدعى صوفياً في نزعت ، ولكنه صوفي من غير عقيدة .
- (٢) نسبة إلى النزعة الدادية أو مذهب « دادا » في الأدب ، وهي حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تازار Tristan Tzara الروماني الأصل ، مع جماعة من صحبه في زيورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيريالية . وهي حركة متطرفة ، تلغي المنطق ، وتفضل التعبير الفطري من غير رقابة من الفكر . فهي مذهب هدام لأبناء فيه ، وكان صدى مباشر للحرب .

يشعر المرء فيها بالجهل وتعجل الوصول . فليس « أندريه (١) دوتل » ولا « ماريوس جزو » في كفاية « ألان فورنييه » . وقد دخل كثير من قدماء السرياليين في الحزب الشيوعي ، كهؤلاء السان - سيونيين (٢) الذين كان يجدهم المرء - حوالى عام ١٨٨٥ - في مجالس إدارة الصناعات الكبيرة . و « كوكتو » و « موريالك » و « جزين » (٣) ليس لهم أكفاء يتازعونهم مكانهم ، وكان لحيرو دو كثير ممن خاكوه وناقسوه ، ولكنهم كانوا جميعاً من المغمورين . وأكثر الزاديكاليين لزموا الصنعت . ذلك أن الفجوة قد وضحت ، لابن المؤلف وجهورة - مما هو مألوف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر . ولكن بين الأسطورة الأذية والحقيقة التاريخية .

وهذه الفجوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى ، منذ عام ١٩٣٠ [١٩٣٠] ؛ وحوالى ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم التاريخي ، وبقية كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يغامر ، فيكسب أو يخسر . في صميم التاريخ العالمي ؛ ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة . وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً أن الموتى هم الذين يحمل بهم أن يكونوا تاريخيين . وبما يدهش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجرى دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ ، وتخدع كل توقع ، وتقلب كل مشروع ، وتضفي ضوءاً جديداً على السنين

(١) André Dhotel من كتاب القصة للفرنسيين المعاصرين . ومن قصصه : « شوارع في الفجر » و « ذلك اليوم » و « داود » .

(٢) نسبة إلى سان سيون (١٦٦٥ - ١٧٥٥) ولكن حركته الفكرية استمرت بعده في تلامذته وأتباعه والسان سيونييه مذهب اشتراكي مؤسس على عقيدة خيفية . وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يرث : « بل كل إنسان على حسب قدرته ، ولكل مقدرة على حسب إنتاجها » . وقد سبقوا زمهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة ، ومنع الحرب . وبينون عقيدتهم على الأخوة والحب . وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية في منزل لم في قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم بانضمامهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية ..

(٣) Julien Green من كتاب القصة للفرنسيين المعاصرين ، وأصله أميريكاني ، ولد في باريس ، وعاش في فرنسا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٢ فقد كان في جامعة فرجينيا ، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٩ فقد كان في الولايات المتحدة . وقصصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالإنجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام السعيدة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

السابقة، وأنهم محتالة، واختلاس دائم، كأن الناس أصبحوا جميعاً مثل «شارل بوفاري» (١) حين أكتشف بعد موت امرأته الرسائل التي كانت تنسلمها من عشاقها، فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قبل أنهارت فجأة.

وفي عصر الطائفة والكهرباء لم نكن نفكر أننا معرضون لهذه المفاجآت، ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عظيم؛ بل — على البقيض من ذلك — كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا عبرنا أمس آخر انقلاب تاريخي. وحتى حين كنا نقلق أخيراً من تسلح ألمانيا، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل، وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة المعالم، بالاكتشافات العلمية والاصطلاحات الموقفة.

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عيوننا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا، فبدأ لنا أن الأرض تמיד تحت أقدامنا، وفجأة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك، فتكشف لنا — فجأة — أنه كان علينا أن تعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين؛ ففي كل وعد كنا قد رجناه به عابرين، كان علينا أن نرى فيه تهديداً، وكل يوم كنا عشناه، كان يكشف لنا عن وجهه الحق: فقد استسلمنا له دون حذر، فصار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في مبرعة خفية، وصراية خبيثة في مظهر عديم الاكتراث. وكانت حياتنا الفردية — التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا — وعلى فضائلنا ونمائضنا، وعلى حفظنا من حسن وسيء وعلى الإرادة الغريبة أو المدخولة من عدد محدود جداً من الناس — قد ظهر لنا، بعد، أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية وأن أخص ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع. وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في «موقف». فالتحقيق الذي ولع به أسلافنا أصبح مستحيلاً. وكانت هناك مغامرة جماعية ترسم في المستقبل، لتكون مغامرتنا نحن، وهي التي ستسمح لنا — فيما

(١) شارل بوفاري بطل قصة «مدام بوفاري» الشهيرة لفلوير. وهي مترجمة إلى اللغة العربية. ويشير المؤلف إلى أن شارل بوفاري مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته، لأنه لم يطق أن يبار سعادته التي كان يتوهمها في الماضي، فكانه كان يمش على حساب ذلك الوهم.

بعد - بتأريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال « أرييل » (١) ومن طغاة على مثال « كاليبان » (٢) ، وكان شئ ما ينتظرنا في ظلام المستقبل ، شئ يمكن يوحى إلينا تحقيقه أنفسنا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بناء إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكن أمامنا في الكارثة التي ستكون أسماؤنا رهينة بها ، وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : ففي كل ما كنا نلمس ، وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب ، وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أى مزيجاً مرأ غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها ، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلصة احتلاسا لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نشتمع بها ، ومادام كل حاضر نحياه في حماسة متوثبة - كأنه المطلق - كان يدمغه موت مستسر ، فكان يبدو لنا ذا معنى في خارج نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأيت الحياة بعد ، فهو في بعض نواحيه ماض سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهمنا من أمر الهدم السريالي الذي يدع كل شئ في مكانه ، في حين أن ثم هدماً بالحديد والنار كان مهدد

(١) Ariel : Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحيته « العاصفة » ، والأول روح من أرواح الجو ، يحرقه من سمته « برسيروس » المخلوع عن عرشه ظلاماً ، فيؤدي له خدمات كثيرة ؛ و « كاليبان » روح الشر الطاغى في المسرحية . و « أرييل » و « كاليبان » أيضاً شخصيتان أدبيتان في « المسرحيات الفلسفية » Dramas Philosophiques للكاتب الفيلسوف « إرنست ريتان » . وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها ، بل لتشكل الشكل الدرامي في معالجة الفكرة . وهي أربع درامات ، تعالج قضية هامة لدى المؤلف ، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ . والشخصيتان السابقتان موجودتان في الدراما الأولى منها ، (وعنوانها : كاليبان) ، صدرت عام ١٨٧٨ - وهي متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير . وفيها : « بروسبيرو » دوق ميلانو يحكم بمتعداً على العلم والمثالية . ويساعده الملاك الطائر ، الذي لا يرى « أرييل » على حكم الشعب بالموسيقا والسحر . وفجأة ترى « كاليبان » الوحش القاتل ، تمثل الجبابرة الجاهلة ، فتساعده الدهماء فيخلع « بروسبيرو » من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشع الفنانين والفلاسفة ، يحمي « بروسبيرو » نفسه الذي يستمر في الحكم وبحججه العلمية . ويعترف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تختفي « أرييل » في الجواء (وهنا) أرييل يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان . وهذا المعنى لشخصية « أرييل » قريب من معنى « أرييل » عند شكسبير (ملتن) كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في التبعة . والأول أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(٢) إشارة إلى الهدم السريالي الذي سبق أن شرحه .

كل شيء ، حتى السيريالية ؟ والرسام السيريالى « ميرو » هو ، فيما أعتقد ، الذى اخترع رسماً يهدم نفسه (١) بنفسه ، ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً . وما كان لنا أن نفكر كذلك فى إطراء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلكى نفكر فى ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكر - كما يفعل كما يفعل الراديكاليون - فى تلقين الوسائل التى بها يحيا الإنسان فى السلم حياة الرجل السرى ، فى حين كان أكبر همتا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً فى الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخى عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض . فكانت حادثة ما فى « شينغاي » بمثابة جذة المقص فى مصيرنا ، ولكنها كانت - فى الوقت نفسه - تضعنا وضعاً جديداً فى جماعة وطننا : فكان علينا - على الأثر - ألا نرى سوى أوهام فى الرحلات التى قام بها سابقونا من إخواننا ، فى أغتراباتهم الفخمة وفى جفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مبرحاً ، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أيسر عليهم دخول أيشيليم وبالرم (فى صقلية) من دخول زيورخ وأمستردام .

وأما نحن فحين كنا فى سن التطواف فى العالم ، كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهاتها إلى الاستقلال الاقتصادى ، ثم لم تعد لنا همة للقيام بالأسفار ، فقد كانوا يتسلمون فى كل مكان بالعثور على طابع الرأسمالية ، بلنافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم ، ولو أننا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هى المدافع فى كل مكان . وأمام المعركة التى كانت تهدد بلدنا ، فهنا جميعاً - راحة وغير راحة - أننا لسنا مواطنين عالميين ، مادمتنا لم نكن نستطيع أو نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين . وأرتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا فى الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذى كنا بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا يتوقعون - مثلنا - الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى

(١) على طريقة السيرياليين فى اتخاذ الرسم والأدب تجارب للتور على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

موضوع واحد — يلائم هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة. — هو موضوع حربهم وموتهم الذي كان علينا أن نكتب فيه وهكذا حين أنذجنا في التاريخ في عتف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي ..

ولكن أصالة وضعنا — فيما اعتقد — إنما مردها إلى الحزب والاحتلال ، فإنها — حين زجنا بنا في عالم في حالة من الذوبان — قد أكرهنا أن نكتشف المطلق في صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التي لعب بمقتضاها أسلافنا هي إنقاذ العالم كله ، لأن الألم تفدية ، ولأنه لأحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سبر غور القلب الإنساني ، ولأن الفضل الإلهي قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب — فيما عدا الطرف اليساري من اليساريين الذين لا يفعلون سوى خطط أوراق اللعب — كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون يعتقدون في الجحيم ؛ وكانت الخطيئة هي المكان الخالي من الله ، والحب الحسنى نوعاً من حب الله ضل طريقة . وبما أن الديمقراطية كانت متسارعة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التي تهدف إلى تحطيمها عن عمد ، فإن النزعة الإنسانية التي كانت تلقى في مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها : فكانوا يتسامحون في كل شيء حتى في التعصب نفسه . وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيثة وراء أشد الأفكار عمقاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون « برانشفيج » (١) — وهو الذي أمضى حياته كلها في تمثيل الأشياء وتوجيهها ، والتأليف بينها في اتجاه واحد — أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر بخادع ، وأنها من ثمار التفوق والتحديد والغاية التي تنعدم حين تتعظم الحواجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون في هذا « أوجست كونت » ، فقالوا إن التقدم معناه بناء النظام ، إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبعة الصائد في الألغاز المصورة ، ما على المرء سوى اكتشافها . وكانوا مضمون في ذلك وقتهم ، وفيه

(١) Leon Brunschvicg (١٨٦٩ - ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفي في فرنسا في

القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والعلاقة الوثيقة بين التقدم العلمي والرياضي وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم الوعي في الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) و « العقل والدين » (١٩٢٩) .

كان. مرانهم الفكرى ، وبه كانوا يبررون كل شئ مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الأضطهاد والاستعمار الرأسمالى وصراع الطبقات والبؤس ، ولكن الديالكتية المادية كان من أثرها — وهذا ما وضحته فى مكان آخر — العمل على تلاشى الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخى . ثم إن شيوعية ستالين لاتعزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لاجزاء لها. إذا هى عاونت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكيم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر ، وقع هذا المبدأ فى أيدى بعض ذوى النزعات المانوية من الفاشيين وفوضويي اليمين فاستخدموه لتبرير حلتهم وحسدتهم وعلم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . فى الواقعة السياسية كما فى المثالية الفلسفية ، لم يأخذ الشر مأخذ الحد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الحد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا فى زمن كان فيه التنكيل من وقائع الحياة اليومية . وهامى ذى المذابح التى حدثت من الألمان فى أماكن : « شاتوبريان » Chateaubriant و « أورادور » (١) وشارع : « دى بوسيه » و « تول » Tulle و « داشوا » و « أسشويتز » Auschwitz ، كلها قد دللتنا على أن الشر ليس مظهراً ، وأن المعرفة الكاملة لاتمحوه ، وأنه لايتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ، وأنه ليس أترأ لأهواء يمكن شفاؤها ، أو يخاف يمكن التغلب عليها ، أوزيغ موقوت يمكن التماس العذر فيه ، أو جهل يمكن الاستنارة منه ، وأنه لايمكن بحال دفعه ولا إصلاحه ، ولا رده إلى شئ آخر ، ولا مطابقتها بالنزعة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذى كتب عنه « لاينتز » أنه ضرورى لضوء النهار . قال « ريتان » يوماً : الشيطان نقى خالص . ومعنى خلوصه أنه لاشوب فيه ولا راحة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المرعب الذى لايمكن رده إلى شئ آخر . فقد كان يهر بظهوره فى العلاقة الوثيقة التى تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التنكيل — قبل كل شئ — مشروع خزى . ومهما تكن ضروب هذا التنكيل ، فإن البضحية الذى يسامه هو الذى يفصل أخيراً فى تحديد اللحظة التى تصبح فيها غير محتملة والتى عليه أن يتكلم . والسخرية الكبرى فى أمر التعذيب هى أن الذى يسامه — حين

(١) Oradour-sur-Glane فى هذه المدينة وقعت مذبة من أفظع المذابح التى ارتكبتها الألمان

ضد شعب فرنسا فى ١٠ من يونية عام ١٩٤٤ .

يقع في الفخ فيعترف — يستخدم إرادته ، بوصفه إنساناً ، في جحود أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً في الإثم للجلاذيه ، ويردى بمحض عمله في هوة الضعة .

وهذا ما يعرفه الجلاذ ، فهو يرقب هذا الخور ، لالكي يستنتج منه ما يرغب في الحصول عليه من معلومات فحسب ، ولكن لأن فيه دليلاً آخر له على أنه على صواب في استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط . وهكذا يحاول محو الإنسانية في جاره ، بل ويحاول — نتيجة لذلك — أن يمحو الإنسانية في نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق — المنتحب المتصيب عرقاً الملطخ بالأدران ، والذي يستمبح العفو ؛ ويستسلم في رضاء الإغماء ، وفي حشجة كشيق النساء ، فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غيرة الاستخدام ، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر في عنقه يجتذبه دائماً إلى الأسفل — يعرف أنه على صورته ، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة ؛ فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة ، فليس له من ملاذ سوى توكيد عقيدته العمياء في نظام حديدي يحتوي — مثل الصندرة — على أدناس ضيعنا ، وبالاختصار : ملاذه هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتي لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلائنه أرضى — رمزياً — حقه على الإنسانية كلها في ضحية واحدة ، وأما الثاني فلائنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعانى حقه على نفسه إلا بحقه على الآخرين معه . وربما لقي الجلاذ حقه شتقاً فيما بعد ؛ أما الضحية — إذا نجا من القتل — فربما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يبطل هذا القداس الذي أشركت فيه حريتان في هدم ما هو إنساني ! كنا نعرف أنهم كانوا يحتفلون (١) بذلك القداس بعض الوقت في كل مكان في باريس ، حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وسمعنا الشوارع كلها تصيح ، وفهمنا أن الشر — الذي هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة — مطلق كالخير . وربما يأتي يوم فيه يطل عصر سعيد على الماضي فبرى في هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقاً من الطرق التي أدت إلى توفير السلام له . ولكننا

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يمكن أن يكون مثلاً أزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع ، ويعنفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « سجناء ألوتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ .

لم نكن في جانب التاريخ الذى أنهى ، ولكننا — كما قلت آنفاً — كنا قد وضعنا في موقف ، بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحيها وكأنها شئ لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك ، على الرغم منا ، هذه النتيجة التى تبدو مؤلمة للنفوس الحسيلة : وهى أن الشر لا يمكن أن ينجى نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من سر ، على الرغم من أنهم ضربوا وأحرقوا ، وفقتت أعينهم ، ورضت عظامهم ، فحطموا بذلك دائرة الشر ، وأكدوا — من جديد — ما هو إنسانى بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً ، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد فى الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تأمر كل شئ على تثبيط همهم : فكهم من الأمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شئ على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجعران ، وأنهم سيفيقون من نومهم هوام (١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره فى جسمهم المتكامل بها ، وفى أفكارهم المطاردة التى كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لاشئ ومن أجل لاشئ ، فى المطلق الذى لا مقابل له : لأن فى الباطن الإنسانى وحده استطاع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجعة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله فى بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان فى صميم العالم شئ أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذا كنا نعلم أن فى كل لحظة من نهار ، وفى الأركان الأربعة من باريس ، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد فائئة مرة . واستغرقنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضى أسبوع لا يسأل كل منا نفسه : « إذا عذبت فإذا أفعل ؟ »

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا — بالضرورة — إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنسانى . وكنا نترجح بين البلد الذى لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ،

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها فى مسرحيته المشار إليها فى الهامش السابق .

والصحراء القحلة. حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها. وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا في العالم — الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا المنازل التي كنا نسكنها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظمائهم — كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم في مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إنمًا ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدر كون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناسًا ، كما يترأى من أمثلهم نفسها التي كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما في قولهم : « يجد الأحق دائماً آخر أكثر منه حقاً يعجب به » و « المرء دائماً في حاجة إلى أصغر منه » ، كما كانت طريقتهم في التأسي في الكروب — بتمثلهم في كل حال لمن هو أسوأ منهم — تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها ، ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ، وكانوا يموتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبروا غور حالتهم ؛ ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبيعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو ، لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة ، أي بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لاشئ وراءهما . فأما الجبناء والخونة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفي الحال الأخيرة التي كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة ، بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراعون لها وحدهم ، وتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلاذيتهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطبي من الوحشية والجهل ، بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به — تخميناً — بما يحسون من برد الثلوج الذي يتغلغل فيهم .

وكان لدى آبائنا شهود وقصود . ولكن لم يعد هناك شيء ، من هذا ، لدي هؤلاء الرجال في النكال . و « سانت إكزوبيري » (١) هو الذي قال في أثناء بعثة خطورة :

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ - ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ، واشترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا . وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين المحدثين ، وهي نشيد ببطولة الإنسان وتحكمه في الكون ، ويمزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية .

أنا وحدي شاهدي الخاص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإهمال وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع — بعد — أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ؛ حينذاك يتجرع الكأس حتى الثمالة ، أى يعاني حالته الإنسانية حتى آخر رمتى . نعم ، هيات أن نكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يرادنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة ، فقد انعكس هذا الذهول فيما كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذى مواقف متطرفة . ولا أزعج ، بحال ، أننا في هذا أرفع قدراً من كبار أقراننا ، بل الأمر على نقیض ذلك ، فقد كتب « بلوك ميشيل » — الذى كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً — في مجلة « العصور

الحديثة » ، يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار الأحداث » ، ولست أنا الذى يفصل فيما إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان خيراً للمرء أن يكون جانسينياً (جبرياً) أو يسوعياً (من دعاة حرية الإرادة) . وبالأحرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منهما ، وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسينياً ويسوعياً في وقت معاً . فنحن ، إذن ، جانسينيون ، لأن العصر صنعنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس بأقصى حدود أنفسنا ، فإنى أقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سبر فضون هذه التسمية ، أولاً يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جديداً في مبادئ تجريدية تستعصى على التجربة . بل هي مجهود حى للإحاطة الباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف ألحأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما أكتشف « تورتشلى » الضغط الحوى ، وزمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها . وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا . من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) ، وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينهما ، وهو ما أسميه — عاجزاً عن تسمية أفضل — بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي الهروب في الأيدي ، ولا التخلّي تجاه ما يسميه السيد « زاسلافسكى » M. Zaslavsky — الذى يصعب نقل كلامه — فيما كتبه في جريدة البرافدا : « التقدم التاريخي » . فهذه المسائل —

التي يضعها لنا عصرنا والتي ستظل دائماً مسائلنا — من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد — الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر — وبين نسيبتنا ، أعني تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أى نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وما علاقة الأخلاق بالسياسة ؟ وكيف نتحمل التبعة ، لافى مقاصدنا العميقة فحسب ، وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفي حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريبياً بالتأمل الفلسفى . ولكننا — نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل ، أى ندعم أفكارنا بهذه التجارب الحالية العينية التي تسمى : القصص — كنا ، في البدء ، نتصرف في القواعد الفنية التي حللتها آنفاً (١) ، والتي هي في غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض . وبما أن هذه القواعد قد أستمكت وجودها ، وبخاصة ، كى تحكى بها حوادث حياة فردية في صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل والوصف والشرح للانحرافات والإتجاهات وأنواع التضام والتحلل البطئ لنظام خاص وسط عالم ساكن ؛ في حين كنا — منذ عام ١٩٤٠ — في وسط إعصار ، إذا أردنا أن نتخذ فيه وجهة وجدنا أنفسنا فجأة في صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من ذلك ، كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلى الذي يحتويها ، في حين أن هذه النظم جميعاً في حركة ، وتتوقف حرارتها بعضها على بعض .

في عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف في نقطة الكون المطلق ، يتمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته ولكن ، بما أننا كنا مبشرين (٢) على سفينة نظام في أوسع تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففي حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين في خارج التاريخ ، وأنهم أرتفعوا ، بتحفة من جناحهم ، فوق قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث في الحقيقة ، غاصت بنا الظروف في عصرنا ، فكيف كان يمكننا ، إذن ،

(١) في الفصل السابق .

(٢) أفهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رمان باسكال ، وتعليقنا عليه ، ص ٧٩

إلى ص ٨٠ . وهاشبا .

روية العصر في عمومها . مادمتا كنا في داخله ؟ ومادمتا قد وضعنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نفكر في كتابتها هي قصص المواقف ، بلون رواة فيها ، ومن غير شهود يعلمون كل شيء ، وموجز القول : كان علينا — إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه — أن ننقل بقواعد الفن القصصى من آلية « نيوتن » إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا آهلة بأنواع من الوعى نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما نتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تفصل أنت — من داخلها — فيما إذا كانت تغيرات مصائرنا صابرة عن مجهولاتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ، وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه — في عقدة القصة وشخصياتها — ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى النبوءة بشعورنا ، ولا ندعه يفعل .

ولكن — من وجهة أخرى ، كما قد وضحت — كان شعورنا بالتاريخ يصبح من وضعنا ، إذ كنا نحيا يوماً بيوم ذلك المطلق الذي كان يبدو — أولاً — أن التاريخ قد أنزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح ، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذى وقع ، فإنها قد اكتسبت — في هذه القطيعة ومغامرات الحاضر وربيتة — كثافتها التي لا سبيل إلى ردها إلى شيء آخر . ولم نكن نجعل أن عصرنا شيئاً يستطيع فيه المؤرخون أن يجولوا في كل ناحية من تلك الفترة التي كنا نحياها بمحورين دقيقة دقيقة ، فيوضحون ماضيها بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون في قيمة مشروعاتنا بنتائجها ، وفي صدقنا في نياتنا بنجاحها ، ولكن أمتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سيوانا ، فكان علينا أن نقد أنفسنا أو نهلك متخبطين في هذا الزمن الذي لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية في وجه مالا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التخمين دون برهان ، وأن نشرع في أعمالنا في حيرة ، وأن نثار على غير أمل . وقد

يستطاع شرح عصرنا ، ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن
يستطاع أنتراع هذا المذاق المر الذي جر عنا إياه وحدنا ، وسيختفي هذا المذاق
باختفائنا .

و كانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكى الحوادث فى الماضى ، و كان التابع
الزمنى لأحداثها ترى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة
فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ؛ و كانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا فيها
الزمنى لأحداثها ترى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة
فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ؛ و كانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا فيها
من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعززم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن
عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أعلننا الفكر فيما نكتب مستقبلاً أقتنعنا أن أى فن لا يمكن أن
يكون فننا ما لم يرد إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها وإسالة النبوءة ، وما لم يزد
إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتنوعة الحليمة ، وإلى الإنسان صبره الطويل .
ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت ، بل كنا نتمنى
أن نأخذ بخناقه : فلنكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ ،
ليرمى به من شعور إلى شعور ، كما يرمى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى
عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكاً فى شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً باضطرابهم ،
مغموراً بحاضرهم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بأدراكهم الحسية ومشاعرهم ،
كأنها صخور عالية ملحن ظلوع ، ويشعر أخيراً أن كل مزاج من أمزجتهم وكل حركة
فى فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها — فى زمانها ومكانها — فى صميم التاريخ ،
وأنها — على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاساَ دائماً — أنحدار لا ملاذ منه نحو
المشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح
عندنا النجاح الذى أوليناه مؤلفات « كافكا » (١) ، وكتاب القصة الأمريكيين .

أما « كافكا » فقد قيل عنه كل شئ : فقل أنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب
تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوروبا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع ، وعالم الفيض

(١) Franz Kafka (١٨٨٢ - ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ، يبر فى

قصصه عن جانب الحق فى الوجود الإنسانى .

الروحي حين يعوز الفيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لمسناه بوجه خاص ، هو أنه — فى هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، والتى تنتهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفى الجهود العابثة للمتهمين لمعرفة مسائل الاتهام ؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلده والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابة على حين مفاتيحه فى مكان آخر — فى هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ وكنا بعيدين من « فلوير » ومن موريك ؛ إذ كان فيما كتب كافكا — على الأقل — طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عيشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لحمل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الإحساس — وراء هذه المظاهر — بحقيقة أخرى لانعطاها أبداً . ولانحاكى « كافكا » ، ولانتهجه من جديد ، ولكن كان علينا أن نمتاح من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد طلبتنا فى مكان آخر . أما الأمريكيون فليست قسوتهم ولانشاؤهم هما اللذان أثرا فى نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تأهين فى قارة مفرطة فى سعتها كما كنا تأهين فى التاريخ ، ويحاولون ، بدون تقاليد ، وبالوسائل الميسورة ، عن ذهولهم وقطعيتهم بين أحداث تستعصى على الفهم . وليس نجاح « فولكنر » (١) « وهمنجواى » و « دوس » (٢) « باسوس » ، أثراً للولوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن كذلك ابتداء ، ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعى من جانب أدب أحس بأنه مهدد ، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخى ، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملء وظيفته فى مظانها الجديدة . وهكذا ، فى نفس اللحظة التى كنا فيها نواجه الجمهور ، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا ، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية ، فكانوا يقدمون لنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة ، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية — بتسويتها ، ابتداء ، بين كل أنواع الذاتية [١١] — قد ردت

(١) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكيتين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة

نوبل عام ١٩٥٠ .

(٢) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكى ، ترجمت قصته : « لمن تلق الأجراس »

إلى اللغة العربية ، جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

(٣) Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكى ، ولد عام ١٨٩٦ .

إلى الحادثة الحية كل قيمتها ، وهدتنا في الأدب عن طريق الذاتية المطلقة ، الواقعية التوكيدية ، وكان أسلافنا يفكرون في تبرير مشروعاتهم الخنوفى فى الحكاية تبريراً ظاهراً على الأقل ، بتذكيرنا دائماً فى قصصهم — صراحة أو إضماراً — بوجود مؤلف ؛ وأما نحن فكنا نتمنى أن تقوم كتبنا فى الهواء وحدها ، وأن الكلمات — بدلا من أن تتجه إلى الخلف نحو الذى خطها ، منسية معزولة غير ملحوظة — تكون مثل مراكب الأنزلاق على الثلج ، تنجح بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : تمنينا أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لأعلى أنها — أولا — من وكنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا ، كما طردناها من عالمنا . ولم نعد ، فيما أعتقد ، نحدد المجال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذى يهتم بسرد حوادث الماضى يفسر عند مؤلفيه بالتخاذ وضع للاشراف من الأعلى على الجماعة فى خملتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم فى جانب التاريخ الذى وقع ، يدابون فى إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخى ، وفى إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة فى الأبدية أثر مباشر للقطيعة التى بيننا بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون جهد ، أن قرارنا فى توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارئ ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون . حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأضواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المرذول ، يدب كالهوام دونه ؛ ولكنه إذا توصل إلى التفكير فى أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الحميلة ، وأنه لا وجود فى أى مكان لشعور زى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى ؛ وإذا فهم أن خير وسيلة بصير بها المرء مغبوناً فى عصره أن يستديره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوز به إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن المسألة التى يبحث عن حلها بوسائله الخاصة هى مسألة الجميع . على أن من أشتر كوا منا فى المنشورات السرية فى الحرب كانوا يتوجهون فى مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم نكن مهينين للأمر ، ولم نظهر فيه على جانب كبير من الراعة ؛ فلم ينتج أدب المقاومة

شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي عميق .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامة لانمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سلبيته . ففي مواجهة أضطهاد سافر بصوغ ، يوماً بيوم ، أساطير يدعم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير تحكّمي ، أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ؛ وعندما كان يحدث لنا أن نمجد شخصاً نُنّي أو رمى بالرصاص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا !

وكان علينا أن نوقظ العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساءً وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي ، والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقاية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً للوظيفة التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جدارة . ولكن بما أننا — خلافاً لديدرو وفولتير — لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبية ، ولو لتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما (١) ، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذي نما لدى الكاتبين السابقين وأمثالها ، وهو الهرب من حالتنا — بوصفنا مضطهدين — بممارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على النقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد نقدم للجاعة المضطهدة — التي نحن جزء منها — صور غضها ومالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكننا قد أستطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاة للافراط في إطراننا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب مهمهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهولوا أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة — في حدود تخصصهم — بعمل هو أهم كثيراً من عملهم .

(١) لأن المضطهدين (بكسر الهاء) هنا هم المحتلون .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك — الذى كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية — أستهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى سلبية منظمة ، وإكمال القطيعة ، مرة أخرى ، بين الكاتب وجمهوره . وكنا [فى حركة المقاومة] قد مجدنا كل أشكال الهدم : من الهرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب فى إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا فى حرب . وقد أنهت الحرب ؛ فلو ظللنا على تلك الحال ، لصرنا من فئة السرياليين والفئات الأخرى التى جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جميلاً استدعاء الطوفان كى يغمر فرنسا الظافرة الشعبى التى كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فإذا بقى للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير المبتايزيقى فيما بعد الحرب الأخرى فى طرب ، وفى أنفجار الانطلاق الذى يعقب الضغط ؛ ولكننا اليوم تهددنا الحرب والمجاعة والدكتاتورية ، فازلنا مغمورين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان استطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها ، أو تأبى أن تشتعل ، فمن الأعياد غير قريب الإياب . فى هذا العصر عصر البقرات العجاف ، يأتى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموغل فى الزوال . وفى مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء ، قد استطاع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة المدنية . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تحلل اجتماعى ، كفقد الطابع الذى كان له من أنه « استهلاك ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع مبعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه ، فلا يكون فى القمة من درجات السلم الاجتماعى ، بل على هامش المجتمع ، فسيظل فن الاستهلاك المحض فى الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كملذات الطهى والملبس ، وإذا زود بشئ ، فإنما يزود — فى أضيق الحدود — فئة قليلة من المتميزين بأنواع الهرب الخلوى ، وبمتع خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين أهتمت أوروبا كلها أولاً بالتعمير ، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهو الذى يساير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه فى كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست أنزاع

المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل — في عالم من الاستقرار — الماهيات الأفلاطونية و نماذج الجمال ، وليست هي ترك المرء نفسه يتمزق — كائناً اخترمته السيوف — بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً وعملاً مدعماً ، وضميراً مهنيّاً ، مع الشعور بالتبعات . وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فنجد مائة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراعة ، فيما وراء « الخير » و « الشر » ويمكن أن يقال : في حيز ما قبل المعصية . وإنما المجتمع هو الذي قد وضع على عاتقنا — حديثاً — ماعليتنا من تكاليف وواجبات . وعليتنا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه باحكم لإعدام على من تعاون منا مع العدو ، في حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسي كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد في ذلك مدعاة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا محض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . والمؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يريح الأمة ؛ لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلبة للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيراً من حاجتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل ، بل هو — على نقيض ذلك — باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللرقابة والاضطهاد . ولكن علينا أن نغتنب ، لأن مهنتنا تقترب ببعض الأخطار . حينما نكتب في الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسيمة بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعرفون من ذلك خجل ؛ وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش في القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثمناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد في القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأنغام ، ويمضي المرء سريعاً إلى ما هو أدعى إلى العجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة في أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ولكن أمنيّتنا — بعد أن أخذنا نصرح بأسمائنا فيما نكتب — أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا ، على أن من يخفى اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

في مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن يظل العمل الأدبي فيه بلا مقابل ؛ وحتى لو أفاض الكاتب في شرح ما كلفه العمل الأدبي من جهد ، وحمه أو أبان ، محق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه

رهنه. يحتاج إلى استخدام نفس القوى التي يحتاج إليها في عمله الطبيب والمهندس ،
فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون متاع من الأمتعة . ومجانبة
العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياؤنا ، إذ نعلم أنها صورة
الحرية . فالعمل الفني بلا مقابل ، لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للنظر إليه على أنه
نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ،
ولا يحرص على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج ، أي بعكس
على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل « هيزودوس » (١) فيما مضى ،
ولا نريد بذلك أن نعقد من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذي موضوعه العمل ،
والذي كان « بطرس هامب » (٢) أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للسأم . ولكن بما أن
هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر في وقت معاً ، ففي نفس
الوقت الذي يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم ، عليه أن يجاؤ لهم المبادئ
والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجي . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ،
فالببناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المرعية المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب
من الوعي بنفسها مما هي عليه في هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستلزمة أعمق مما هي
فيه . ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف في هذا العصر ، على
حين لم تكن قط منتجاته ودلالته قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس ، ولم يفهم
العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه في هذا العصر ، في حين لم يشعر قط
أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر في هذا العصر . فدورنا ، إذن مرسوم : فالأدب
بوصفه سلبية ، عليه أن يملأ في استلاب العمل ؛ وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن
يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصاحبه في جهده الذي يبذله في سبيل تجاوز استلابه .

(١) شاعر لغريق من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية ، والمشهور أنه ألف
كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمي
يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعدل ، في حياة حافلة بالنشاط والعقل .

(٢) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ ، بدأ حياته عاملاً
في مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ويصف في قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة
لمختلف المواد من بدء المادة النفث حتى تصوير نتائجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال »
(١٩٠٨) و « السكك الحديدية » (١٩١٢) و « المهن » (١٩٣١) وفي القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته
هو في المهن التي احترقها .

الحال نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك أقتصر على دراسة العلاقات التي توحد بين الوجود والملكية ؛ فالإحساس مائل فيه على أنه متعة ، وهذا — فلسفياً — خطأ ، والذي يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فمن كتاب « عبادة النفس » (١) إلى كتاب « تملك العالم » (٢) وما بينها من كتاب « الأغذية الأرضية » (٣) و « يوميات برنابوت » (٤) ، في كل هذه الكتب ، الوجود هو التملك . والعمل الفني — بتولده من مثل هذه الملذات — لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ، وهكذا استحسنت العقدة . أما نحن فعلى النقيض من ذلك ، إذا اقتضت الظروف منا أن نجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثانياً موقفنا التاريخي . فهل المرء مع صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التي تبتغي منه اليوم ؟ والرسائل في مجتمع مبنى الصنف ، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية لا يمكن أن تهدف أولاً إلى إعجاب الغير ، ولكنها تغضب وتقلق ، ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقيني . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كي « يرى » بل كي « يغير » . ولن يفقد بذلك شيئاً ، هذا العالم العتيق البالي البغيض .

- (١) *Culte du Moi* من قصص موريس باريس التي ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجئت القصة الفرنسية نحو مسائل الحياة الباطنة ، وأكدت ضرورة الفصل في أمر الأخلاق . وفي الأصل : *La Culture du Moi* ، ونعتقده خطأ مطبعياً .
- (٢) *La Possession du Monde* من بين رسائل « جورج دوهايل » في مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، ونظيره : « أحاديث في الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث في التفكير الأوروبي » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة المقبلة » (١٩٣٠) .
- (٣) *Nourritures Terrestres* أنظر هامش ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأندريه جيد كتاب « الأغذية الأرضية » (١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .
- (٤) *Barnabouth* الشخصية الأدبية التي خلقها « فاليري لاربو » في قصصه ، وهو « ألسون بارنابوت » ، تربي من أمريكا الجنوبية ، رحل إلى بلاد أوروبا ، وينظر إليها بروح الملل . ويبحث فيها ، بالإففاق والإسراف ! عن المتعة وعن « المطلق » .

المريض ، بل سيكون أمره على نقیض ذلك . ومنذ « شوينهور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم ما لها من قدر حينما يكبت الإنسان في قلبه إرادة القوة ، ولا تفضي الأشياء بأسرارها ألا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا في اللحظات التي يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة في القرون الأخيرة هي رفض للانتفاع : فلا يمس المرء العالم في شيء ، بل يزدرده نيتاً بعينه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازي ، يختار — كي يحدثنا عن الأشياء — اللحظة الممتازة حين تنقرض كل العلاقات التي كانت تربطه بها إلا الحيط الدقيق من النظر ، وحين تذوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذيدة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمناظر إيطاليا ، أو أسبانيا ، أو الشرق . وهذه المناظر التي يتشربها الأديب عن وعي ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي نهاية تناول الطعام ببدء الهضم ، حين تغمر الذاتية ما هو موضوعي من الطعام ، وقبل أن ينقرض بحوامضها ؛ ففي وصفه تكون الحقول والغابات حقولا وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكاتب البرجوازي مأهولة بعالم متحمدم مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يعيد إلينا — على وجه الدقة — إما مسرة محتشمة وإما حزناً فريداً . وسنراه من نوافذنا ، ولانكون في داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولا بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الخالية في الجبال ومع المجرى الفضي للأنهار ؛ وفي حين يعزقون بفثوسم الأرض مستغرقين في العمل ، يجعلنا ، نراهم في ملابس عطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون في عالم عطلة الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع سخرية « يوحنا إيفل » (١) ، والذي أدخله « ريفو » (٢) في صورة من صورته التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) فجعله يعتذر قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

(١) Jean Effel رسام هزلي (كاريكاتوري) فرنسي معاصر.

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الإسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذارى » (١٨٩٤) ثم سلسلة قصص بعنوان : « رسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨ .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض ؛ وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مطلق على العالم ؛ وللأشياء من الوجوه بقدر ما لها من طرق استخدام . ولم نعد — بعد — مع أولئك الذين يريدون تملك العالم ، ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن المرء يعرف المطرقة حق المعرفة حين يستخدمها ليطلق بها . ويعرف المسار كذلك حين يدقه في الجدار ، والجدار حين يدق فيه المسار . وقد فتح لنا « سانتياكر وبرى » (١) الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيار عضو من أعضاء [١٤] الإدراك الحسى ، وأن سلسلة جبال — فى سرعة ستمائة كيلو متر فى الساعة وفى مرآها الحديد حين التحليق فوقها — هى عقدة ثعبانية ، فهى تراكم ، وتسود ، برووسها صلبة محترقة نجاه السماء ، تبحث عن الأذى ، وعن الصدام ؛ فى حين تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطواء الجلباب الأرضى من حولها . فتقفز مدينة « سانتياجو » لتصبح فى جوار باريس ، وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الحاذية كأنها قضبان سكة حديدية ، لتجذب « سان

(١) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (ص ٢٠٤) ونضيف هنا موجزين سبب إعجاب المؤلف به ، فثلا فى قصة هذا الكاتب التى غنواها : « أرض الرجال » (١٩٣٩) فى صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مرتكزة على أفكار ذات معنى خلقى جميل . وهى تلور حول مهنة الطيران ، مهنة المؤلف وفيها يبين كيف يصارع الطيارون الموت فى أقصى صور عنفه لئلا يخونوا الثقة التى أولتهم إياها أمهم ، ويبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما يستخدم الفلاح محراثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ، كى يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هى المسكن الجدير بالإنسان وفى حادثة من الأحداث تعرض فيها ، مع صاحب له ، لموت محقق فى الصحراء ، فأقى بدوى لإنقاذها ، فرأى فيه « الإنسان » . وعنده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها ، ولكنها تتبدى وتتأكد فى أعمال الأفراد المتحدين عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصلون إلى شىء أسمى منهم ، فيتحولون من أفراد إلى « ناس » . ويقولون : « حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة فى خارج نطاق ذاتنا ، فى هذه الحالة وحدها نجحنا ، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولئن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بمصير الإنسانية ، ويرى فيها متمته . وفى قصته الأخرى : « الطيران ليلا » يصور نموذجين : الرئيس الذى يصوغ أنواع الإرادة ، والمروم الذى يتقبل صنوف المغامرة فى المهنة التى ارتضاها حين ينفذ الأوامر . وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد ، بل علاقة الإنسان بالإنسان . فحريتهما كليهما هى الانضمام للتمام لما يفرضه الواجب من ضرورة . وبالعمل وحده يستطيعان تحقيق هذا الواجب حين يهدف العمل إلى غاية ليست محصورة فى نطاق الذات .

أنطونيو « نحو نيويورك . وبعد « همنجواى » (١) ، كيف كان يمكننا أن نفكر فى وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تغوص فى العمل ، كى تقاس كثافة جودها لدى القارئ بوفرة الصلات العملية التى تربطها بالأشخاص . فاجعل الحبل يتسلقه مهرب البضائع ، أو جاني الضريبة ، أو رجل من رجال المقاومة ، أو جعله يحلق فوقه [١٥] طيار ، فإن الحبل سيتكشف فجاءة عن هذه الأعمال المتشابكة ويقفز إلى خارج كتابك ، كما يقفز الحنى من ققمه . وهكذا يكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات . وكل المشروعات التى نستطيع أن نتحدث عنها ترجع إلى مشروع واحد : هو صنع التاريخ . وها نحن أولاء مقودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لنتنتج أدب العمل .

فالعامل بمثابة صنع فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ ، أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبية التاريخية والمطلق الخلقى والميتافيزيقى فى هذا العالم العدو الصديق ، المرعب الهزأة ، كما يكشف عنه العمل ؛ هذا هو موضوعنا . ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة ، فن المؤكد أن من يخفون فى نفوسهم بعض قصص الحب الجميلة الحزينة التى لن ترى النور أبداً . وماذا يمكننا أن نفعل فى الأمر ؟ فليست المسألة فى أن نختار العصر الذى نعيش فيه ، بل فى أن نختار كيف نكون فى العصر .

وأدب الإنتاج الذى أخذ يظهر لن ينسى الناس أدب الاستهلاك الذى هو نقيضه ، ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه فى الكثرة ، بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً . ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته ، ويحقق جوهر فن الكتابة ، بل ربما سيخفى هذا الأدب عما قريب ، إذ يبدو أن الحيل التالى لنا مرتاب فى أمره ، فكثير من قصص هذا الحيل كالأعياد الحزينة المختلسة ، شبيهة بالحفلات الملاجئة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يحتسون الخمور القوية الأثر . وفى هذه الحالة ستخفق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسينتهى أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جديد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأدبين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً فى

القيام بثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل والخارج العمل ، والسلبية والبناء ، ، وللعمل والتملك والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلى » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعرف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإتفاق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأديين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في حملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذى يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تنحصر في نطاق الوهم المثالي ماأربنا في الكتابة من أجل « العالمى العيى » . وإذا كان لأمانينا أن نتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين — بين الطبقات المهضومة وظالمها — موقفاً شديداً بموقف موثنى القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ، معتد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكرى بناء وثورى . والمسألة هنا ، وبالأأسف ؟! مسألة آمال ليست في مكانها التاريخى ، فما كان ممكناً أيام « برودون » (١) و « ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لنتناول المسألة من البدء ولنخص جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو — إيجابياً — ذو مظاهر متألقة ، وإمكانيات واسعة ومسلك حيوى يحسد عليه في الحملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب آنجد سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الحيرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط في المجتمع الحاضر . ففي نفس اللحظة التى نكشف فيها أهمية أدب العمل ، وفي اللحظة التى يترأى لنا فيها ما يمكن أن يكون عليه « أدب كلى » ، ينأى جمهورنا ويختفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .

لأول وهلة . يبدو حقاً أن كتاب الماضى لو أمكنهم أن يرونا لكان لابد أن يشتهوا

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٢٠ وهاشبا .

مالنا من خط [١٦] . قال يوماً « مالرو » : « نفيد نحن من الآلام التي عاناها بودلير » . ولا أعتقد أن هذا حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير » مات بدون جمهور ، وأنا نحن — من دون إدلاء بحججنا ، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كنا سندلى بها مستقبلاً — لنا قراء في العالم أجمع . وهذا مدعاة لأن نعرونا حمرة الحجل ، ولكن الأمر — بعد — ليس خطأنا . فصدره كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادي قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرما جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم بسبيل تعويض مافاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة في أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشايعة لنفس الفكرة . وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع ، منذ قليل ، في الاعتداد بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت في هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . ويجد فيها المرء الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلاً الطباعات الأمريكية لما وراء البحار) ، ومن حياجة الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى) ، ثم من الاتفاقات الدولية ، فتغمر البلاد بعضها بعضاً — على سبيل التبادل — بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن (مما تحمل اسم Digests ، أى الأدب المهضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو الهاضوم الأدبي . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الحياة (السينما) — في مأزق أن تصير فناً تصنعياً ، ومن المؤكد أننا نربح من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات « كوكتو » و « سالا كرو » (١) و « أنوى » (٢) ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أو سبع ، في أقل من ثلاثة أشهر

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسرحياته خليط من المأساة والمهزلة الساخرة ، ومن مسرحياته : « مجهول أراس » (١٩٣٥) ، وفيها ينتحمر زوج بعد علمه بخيانة زوجته له . والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : « الأرض كروية » (١٩٣٨) في التعصب الديني ، تجري حوادثها في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم « رجل كالآخريين » (١٩٣٦) و « تاريخ الضحك » (١٩٣٩) و « ليالى الغضب » (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني .

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفي المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ — وله مجموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses ثم المسرحيات السوداء : Pièces Noires في الجانب الأيسر من الحياة ومن الأولى « مرقص اللصوص » ، ومن الثانية « أنتيجونه » و « ميديه » . وقد ترجمت بعض مسرحياته للغة العربية .

بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ، ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحياً : فربما كان لنا قراء في نيويورك أو في تل أبيب ، ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع في باريس ، وبذا تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فربما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية ، وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لأزمة ، لأن عدد النسخ المبيعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجداً بلا أثر . ففوارق الإمكانيات الاقتصادية والحرية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكدما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكانياته إلى بلد دونه في الإمكانية — مثلاً من أمريكا إلى فرنسا — ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهى الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تنهك قوى نفسها في صعودها . فبينما هى قوية النفوذ في بلد ذى إمكانية ضعيفة إذا هى فائرة حين تصل إلى القمة . فعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمونها لحظه ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبذب هناك أسرع مما تذبذب في الأجواء الأخرى . أما روسيا ، فهى تقتطف ما يعن لها ، وتأخذ ما تستطيع — فى يسر — إحالته إلى جوهرها الخاص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها ، ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالحال العيني للتبادل الفكرى هو وحده الذى يمر بالجلترا وفرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع أنتشاراً من كتبنا . وننصل بالناس — حتى دون أن نريد هذا الاتصال — بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التى تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيداً ، وتقلق وتزعج ، دون أن تكون هى الفاصلة فى الأمر . وأولها الصحيفة . فالمؤلف الذى كان يكتب لعشرة آلاف قارئ — إذا أعطى صحيفة النقد فى مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ ، حتى لو كانت مقالاته لاتساوى شيئاً . ثم يأتى بعد

ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحيات : « جلسة سرية » (١) ، ولكنها أذيعت أربع مرات من دار هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندنى لم تكن لتحوز — حتى في حال افتراض نجاح غير محتمل — أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودتنى الإذاعة المسرحية لهيئة الإذاعة البريطانية — عن طريق آلى — بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة (السينما) ، إذ يتردد عليها في الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « بول سوداى » (٢) كان يلوم « أندريه جيد » في مطلع القرن الحالى على نشره كتبه في طبعات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الريفية » ، في دار الخيالة ، ييسر لنا أن نقيس الطريق الذى سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتب في صحيفة النقد الدورية ، لا تكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم في المعرفة إلى شراء كتبه التى وضع فيها صفوة موهبته ، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المطهر الذى رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح ، كانوا سيرونها عن عمد ، وإيماناً بما قرؤوا في الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتى مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية ، في اللحظة التى كانوا يديرون فيها مفتاح مذياعهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودى ، فقد كانوا يريدون ، كعادتهم ، سماع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وبانتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفي دور الخيالة يجتذب الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم « أندريه جيد » حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرعوس ، ولكنى على يقين من أنه اقترن طريفاً بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج

(١) Huis clos والمرجعية مترجمة لغة العربية .

(٢) Paul Souday (١٨٦٨ — ١٩٣١) الناقد الدائم لجريدة الطان Le Temps من ١٩١٢ إلى

١٩٢٩ ، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية في الأدب . وله دراسات في نقد بروسه وأنذريه جيوبول فاليرى ، إلى كتب له في النقد كثيرة .

ليبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبي ، ولكن هذا العمل يبدو في عيون قرائه المحدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض في الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقاً ، فيتعرف نفسه تعرفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتنحرف عن الاستقامة ، وتصبح مبتدلة ، وتستقبلها — مفرطة في الشك وعدم الاكتراث — نفوس ضجيرة منهوكة ؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هي تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه سوى صيغ مرتبطة بأسماء . ومادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيراً من نطاق كتبنا ، فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر يقظة « العالمى العيى » . ولكننا نرى فيها — فى غير تكلف — علامة على التضخم الأدبى .

ولو لم يكن ثم سوى ذلك لكان الأمر ، إذ كان يكفيننا ، بعامه ، أن نكون على يقظة ، ثم إن مرد الأمر إلينا فى أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ماهو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . فى عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكرى ومنظمات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقداً الأساطير العتيقة للملكية والدين ، مقدماً لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبى أساساً ، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمأن حرية الفرد (١) . وفى عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى ، ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل ، مهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيراً سطحيّاً . وكان مجال العمل خالياً لم يردده أحد ، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فاتته . وعلى أقل تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهضومة — عن غير قصد ودون أن يعرف — بممارسته لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، فى الحالتين كليهما ، يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظالم ، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى بنفسه ؛ وبذا تم التوافق بين جوهر

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون habeas corpus القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى (١٦٣٠ — ١٦٨٥) . وهو يضمن لمن يتم أن يتقدم إلى القضاء للتبثيت من سبب اتهمه .

الأدب ومطالب الموقف التاريخي . ولكن اليوم انقلب كل شئ رأساً على عقب : ففقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكرى ، وتذبذب وعيا بنفسها ، ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهي متفتحة ، تدعو الكاتب لمعاونتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها ، لانضوائها فى حزب ، ولتعلقها بمذهب فكرى صارم ، أصبحت مجتمعاً مغللاً ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا وبالاستعمار . وهى تفقد مستعمراتها فى اللحظة التى تفقد فيها أوروبا التحكم فى مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل بترول رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتماً جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان عالميتان ليست واحدة منهما برجوازية ، وليست واحدة منهما أوروبية ، وانتصار إحدهما معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار إحدهما معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين فى العمل ؟ وبينهما لا تكاد البرجوازية تحتفظ لنفسها بوهم إمكان حريتها فى اختيار المرق الذى ستؤكل فيه . وهى تعرف اليوم أنها كانت تمثل فترة قصيرة فى تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات ، وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد أستبهم ما احتفظت به من شعور بمجورها وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أسامها ، وجعلتها تتأكل ، محدثة بها صلوعاً ، ومزالق ، ومساقط أنهباء باطنى ؛ وفى بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه بناء دمر داخله بقذيفة ، وفى بلاد أخرى تداعت أجزاء ، وذابت فى طبقة العمال . ولم يعد يستطيع تعريفها ، لا بتملك الثروات التى يطرد نقصها من يديها كل يوم ، ولا بالسلطة السياسية التى تنقسمها فى كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من طبقة العمال ؛ وهى التى اتخذت اليوم مظهراً لزجاً لاشكل له ، هو خاصة الطبقات المظلومة قبل أن تكون على وعى بحالتها . وفى فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً فى الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التناسل التى هى علامة أكيدة على سبرنا القهقرى . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلاً أربعين فى المائة من ثروتها إلى أيدي برجوازية جديدة

ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوروبية مفلسة ، ولكنها كذلك جائرة ، ولهذا تحكم لآجال قصيرة وبطرق ضعيفة . وفي إيطاليا تحبط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لاغنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية ، وفي أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة : فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل النخر ، بل إنهم ليلذلون وسعهم لتجنب انهياره ، إذ أن أول تصدع فيه إيدان بتدخل أجنبي ، وربما يكون إيداناً بصراع عالمي لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاءات ، ومدفوعة بحقن الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً ، ورهينة يحفظها القلب في دورها السياسى ، لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلطتها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية ، فهى « الرجل المريض » فى أوروبا المعاصرة ، وقد يدوم احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا أنهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط البطئ الذى ينشر فى نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألطف تثقيف ذاتي . ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية فلم يعد المرء يملك الأشياء ، بل علامتها أو علامة علاماتها . والحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدنية قائمة على التمتع ، قد أصبحت داحضة . وبدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأييب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثير ونحو الفاشية ؛ تمنوا الفاشية فأتت ، وأحلت — محل التجمعات الاحتكارية الكبرى — الاقتصاد الموجه ، ثم أخففت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيين من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالبكين بعد ، فى غلظة وبدون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإعياء على أن يعدو الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها ، فقد فقدوا فيها عقيدتهم . ولم يعودوا كذلك يحتفظون بكثير من الثقة فى هذا النظام الديمقراطى الذى تمثلت فيه — من قبل — كبرياؤهم ، والذى انماح لأول رجفة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد أنهارت بدورها فى اللحظة التى أرادوا أن ينضموا إليها . فلم يعودوا يعتقدون لافى الجمهورية ولا فى الدكتاتورية ، بل ولا فى التقدم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسناً حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهى تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه ، بل لمبعث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر

لهم عملهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذى قبل ، ولكن الحربين جعلاهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب ، ولكنها أحدثت صدوعاً في مثاليتهم . وكانت النفعية هي فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وبتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » مامعناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات الخبيثة » . حين تستخدم آلة ، فإنما تستخدمها لإحداث شئ من التغيير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التتابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها ، وتفترط في استغراقك في تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايته الأخيرة . فلتنكسر الآلة ، كى يتوقف العمل ، وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته مختلفة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لا قيمة لها ؛ وطالما كان يعتقد في تلك الغايات دون أن يراها . وحينما كان يشغل منكياً على عمله ، منصرفاً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرره ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكتشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه . كما يكشف هو عن قطيعته في العالم ، فيتولد المثلث [١٨] . ويتولد العار كذلك ؛ فن الحلى — حتى لدى من يحكون على البرجوازية باسم مبادئها الخاصة — أنها خانت ثلاث مرات : في ميونخ ، وفي مايو عام ١٩٤٠ ، وفي عهد حكومة فيشى . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير ممن تحزبوا لحكومة فيشى في أول عهدها صاروا أعضاء في حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ ، ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية ، وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعى أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر ؛ ولكنها كليها له من القوة والوحدة وقواعد السلوك ما يكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحتفظ بالجرح الذى أحدثته بها واحد من أبنائها (١) كانت به أكثر اعتزازاً ؛ وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هي نفسها التى أحكمت عليها المغاليق : وحتى لها أن تتمثل بكلمة « بول شاك » (٢) — وهو ضابط

(١) يقصد المؤلف في ذلك كله المارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

(٢) Paul Chack

كاثوليكي برجوازي ، أطاع طاعة عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازي ،
فقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي —
حين كان يردد بلا انقطاع مذهولاً من هذه الخدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » .
وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن
صارت — موضوعياً — « الرجل المريض » ، دخلت في دور الضمير البائس . وضل
كثيراً من أعضائها . وترجحوا بين الغضب والخوف ، وهما نوعان من الحرب ، ويحاول
خبرة أعضائها أن يظلوا يدافعون ؛ فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالباً ما تلاشت
تلاشى الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من
عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا
الوحيد . وبقراءتهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب ، في جوهره ، كان ينضم إلى
صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه ، متوسلين إليه أن يمد لهم بأسباب
الحياة والأمل ، وبمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرج قط من
الكاتب بقدر ما يرجي منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم ينتمون — على الرغم منهم — إلى طبقة الاضطهاد .
وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضاً وآثمون . وكل
مانسطيع أن نفعله أن نعكس في مرآتنا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك
مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب المجهد من لومهم على أخطائهم حين نصير لعنات . وقد
عرفنا القلق البرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون ، وقد حملنا نفساً ممزقة ، ولكن مادامت
خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين
في قلب طبقتنا ؛ وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج بحفنة من جناح ، باتخاذنا مظاهر
الاستقرارية الطفيلية ، إذن ، علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر
دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الثائر ،
على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٩ . وهي — بعدئذ — جمهور إمكاني ، ولكنه مائل
مثولاً غريباً . فعام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون الصناعية
والصحف النقابية والسياسية ، وقد صار على وعي بنفسه وبوصفه في العالم ، ويمكن

أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ ومدريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكتشف — في فن الكتابة — الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق . يبحث هو عن تحرير نفسه . وفي نفس الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أبدياً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب — بوصفه سلبية — يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في البصير الأدبية ؛ ولأنه منتج وثائر ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الحدال والبناء . وينادى بحق صنع التاريخ في اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي . نعم لم نألف — بعد لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : « قلوبنا — كما سأبين ذلك فيما بعد — أن نستحوذ على «أوساط الناس» ، وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأثووي ، وليست بنقد الكاتب المتخصص لا أعتقد في (رسالة « طبقة العمال ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائرين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما ينجذعون . . ولكن لا يصبح أن نتردد في القول بأن مصر الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة

وللأسف ، يفصلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم : فلن يسمغوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثريّة طبقة متسرلة بشعار من حزبها الوحيد ، ومحاصرة بدعاية تعزّلها ، فهي لذلك تؤلف جماعة مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ . وليس لها إلا مدخل واحد ضيق جداً هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب ؟ ولو أنه فعل عن ذلك اقتناع وطني ، ثم عن ضجر من الأدب لكان خسناً . فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟ .

ينظم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا ، لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريبية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية ، فن الحق كذلك أنها لم تتمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الهيئات المشرفة على تنظيمها ، وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعناها من أن تحقق وحدها الاشتراكية ، بل منعناها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى .

بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت من أراض جديدة . وبما أنها انحصرت في حدود روسيا السوفيتية ، فقد حدثت في وطنية دفاعية محافظة ، إذ كان عليها أن تحتفظ بالنتائج التي حصلت عليها مهما يكن الثمن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة ، شهدت روسيا بأنه احتمال عليها تحمل تبعه رسالتها التاريخية أو وجودها ؛ فكان عليها أن تنطوى على نفسها وأن تتجهد في خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي ، وأن تدوم ، بوساطة نظام أستبدى أدى اتخذ شكل ثورة معوقة : وبما أن الأحزاب الأوروبية — التي تنتمي إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة — لم تكن في أى مكان ، من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية ، وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوروبية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انخرقت قوى الثورة العالمية ، كى تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعي — مادام قد اعتقد عن طيب نية أن في إمكانه ، ولز بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة بأشهار العصيان ، ومادام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية ، وتكوين نواة الحزب الاشتراكي — قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذى يحتفظ بمظاهر الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شئ في خدمته ، من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سريالية ، وهى شواهد كثيرة واضحة على طرقنا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شئ خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة الهزيمة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاها مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هى الأقل قوة ، فهى حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تحشاها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها التمهّل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسليح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل ، وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامراتها . إذن ، عليها تهدئة البرجوازية ، وإنامتها بالخرافات ، ومنعها أن يرى بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفة «الإنسانية» (١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازي حين يلتقي بعامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في الوقت لم تكن أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقضى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلو ساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذي يمهد له الشيوعيون في أوطانهم ، بل كانوا يمهّدون للحرب ، وللحرب وحدها . فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأثم كالثر الناضج ، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعي هي طلائع البرجوازية دون فقد ثقة الجماهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المفروضة دون تورط في مفسادها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهوداً وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وها نحن أولاء الآن نشهد البلى ولتعفن لموقف ثوري .

ولو سأل سائل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعي كي يتوصل إلى الجماهير ، فيأني أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتنافى والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذي يشرع في الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، في حين لدى الحزب الشيوعي شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يراه ؛ وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون — بعد — هي تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، وإكن هي حماية روسيا في الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم في مظهر غامض

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

فبينما هو تقدمي وثوري في قضيته وفي غاياته المصرح بها ، إذ هو محافظ في وسائله ، يقتبس — حتى قبل أن يظفر بالسلطة — أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تقلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها : وهناك وجه شبه — ليس هو الموهبة — بين « جوزيف (١) دي ميستر » والسيد جارودواي (٢) . وبصفة أعم ، حسبنا تقليب صفحات مكتوب شيوعي ، لنتاح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس — على الاعتقاد — بالتكرار والتخويف والوعيد المقتنع ، وبالقوة المستهينة بكل إثبات ، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يدلون بها ، ظاهرين بمظهر المقتنع اقتناعاً بلغ من الكمال والحلال درجة ارتفع بها فجاءة عن كل جدال ، فهو اقتناع يسحر ، وينتهي إلى أن يصير معدياً . وهم لا يجيبون الخصم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخابرات أو فاشي . أما الحجج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمعرفة أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد في الإتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لا نكرهنا على إظهار البراهين ، لئلا تنضج بنا رها » . وبالاختصار : يسلك المفكر الشيوعي مسلك هيئة أركان الحرب التي أدانت « دريفوس » (٣) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود

(١) و (٢) واضح أن السيد جارودواي M. Garauday من كتاب الشيوعية المعاصرين ، أما جوزيف دي ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ — ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاق مسيحي اشتهر باتجاهه المحافظ الجامد في محافظته . في عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم بين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التي يجب أن تقاطع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصمة البابا . ومن طرف جموده في محافظته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة في شيء ما ، يقول لها فيها : « ذات الدلال الزوج أيسر لها من المالة ، لأنه لكي يتزوج المرء مالة يجب أن يكون لا كبرياء عنده ، وهذا أمر نادر جداً ، في حين أنه لكي يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً . »

(٣) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهي قصة ضابط يهودي في الجيش الفرنسي اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلماً عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حرية فرنسية للجيش الألماني . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من =

هذا المفكر إلى مانوية (١) الرجعيين ، ولكن بتقسيمه العالم على حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع « تروتزكى » فى نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى فى نظر « مورا » (٢) فى تقمصه للشر ، فما يصدر عنه هو بالضرورة سبى ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الحملة من كلام « جوزيف دى ميستر » « المرأة المتزوجة عفة بالضرورة » ، بهذه الحملة لمراسل جريدة « العمل » (٣) : « الشيوعى هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شئ من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله » ؛ أو يكفى الدخول فى الحزب لكى يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعيف أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعياً « حقاً ») !!

كان على المرء فى القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان ، وأن يحيا حياة القدوة ، كى يتطهر من خطيئة الكتابة فى نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب فى

رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام إلى المتهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحاكمة سبباً فى موجة منحنى فى فرنسا تحول إلى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا مقالته الشهيرة : « إني آثم » ؛ دفاعاً عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معاً . وقدم إميل زولا للمحاكمة ، ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية فى قصة له عنوانها : « الحقيقة » ، كما تحدث عنها أناتول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الأولى من قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

(١) أى يرجع العالم إلى الخير المحض المتمثل فى أتباعه ، أو الشر المحض ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢) شاعر وناقد فى صدر حياته ، ثم سياسى رجعى متمصب فيما بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، قبض عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال فى السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبيل موته بقليل .

(٣) L'Action Francais جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وظلت حتى عام ١٩٤٤ ، وفى أواخر أعدادها كانت تناصر بيتان فى قبوله الحكم أيام الاحتلال .

جواهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا في أن الشيوعيين — أى أصحاب الكفايات الممثلين لطبقة العمال — هم الذين يعدون الكاتب ظليناً . والمفكر الشيوعى ، حتى لو كان غير ملموم في عاداته وتقاليده ، يحمل في نفسه هذه الخطيئة الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب « رأس المال » وفحصه الموقف التاريخى فحصى الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة ، وكرمه ، وتذوقه للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التى نشأ فيها ، إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التى اختارها . وهكذا ، فى نفس العمل الذى أفتتح به حياة جديدة ، توجد لعنة يرزح تحت عبثها طول حياته . ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب ، بدأت ، بالنسبة له ، دعوى طويلة ، بتلك التى وصفها لنا « كافكا » حيث القضاة مجهولون ، والملفات سرية ، وحيث الأحكام الفاصلة وحدها هى أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجهى التهمة إليه — غير المثنين — يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه ، بل عليه هو أن يبرهن على برائته . وبما أن كل مايكتبه يمكن أن يحسب ضده ، كما يعلم هو هذا فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداءً عاماً باسم الحزب الشيوعى ، وفى الوقت نفسه دفاعاً سرياً عن قضيته الخاصة . فكل مايلدو — فى الخارج لدى القراء — سلسلة توكيدات فاصلة ، يظهر — فى داخل الحزب ، وفى أعين القضاة — محاولة هيئة خرقاء للتبرير الذاتى (١) . وحين يظهر أمامنا ألمع وأكثر نفوذاً ، ربما يكون آنذاك هو الأعظم إلماً . وأحياناً يبدو لنا — وقد يعتقد هو أيضاً — أنه ارتقى فى سلم درجات الحزب ، فأصبح الناطق بلسانه ، ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة ، فبينما يعتقد أنه فى الأعلى إذا به باق على الأرض . وقرأ مائة مرة ماكتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل فى أهميتها الحقيقية : فحين كان « نيزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية فى « جريدة المساء » (٢) ، فحاول جاهداً — عن طيب نية — يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر فى عقد معاهدة فرنسية — روسية ،

L'auto—Justification (١)

Ce Soir (٢)

كان قضائته السريون على علم سابق بمحادثات « رينتروب » مع « مولوتوف » . فلذا فكر في خلاوصه من تبعة القضية بطاعته طاعة الحيفة ذوو مخدوع . فطلوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار . ولكن في نفس الوقت الذي يطالب فيه بهذه الفضائل ، هو معتدى عليه بها ، لأنها في نفسها ميول نحو الحرية ، فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود في الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه ، ولا قضائته ، ولا نفسه . فليس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آتمة تشوه المعرفة حين تعكسها في مياهاها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه . فيما أن القراء لا يميزون ماهو صادر عن المؤلف مما عليه عليه « التقدم التاريخي » ، فسبكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله ، وما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعي يوماً بيوم ، فإن مقالاته تظل كذلك ، في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل ، وإلى هذه المقالات يرجع خصوم مذهب ستالين السياسي ، حين يريدون أن يظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ، وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآثم وكفى ، بل يتحمل كل أخطاء الماضي ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية .

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويجتذب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعيد . وعليه ، مع ذلك ، ألا يلجأ إلى الإسفاف ، فالأسفاف آفة ذات خطر كخطر الإرادة الحرة ، ويعرف كيف يغمض عينيه ، ويرى مالا تصح رؤيته ، وليس نسياناً كافياً مارأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً ، وليذهب في نقده بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أي ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع ، مستقبلاً ، أن يتجنب فتنة تجاوزها ، ولكن ليعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين (١) ، وأن يعد نتائج غير ذات قيمة ، وبالجملة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى ، وأنه محصور في كل مكان بحدود سحرية ، وبضباب ، مثل

(١) لهذا التعبير الفلسفي ، انظر هامش ص ١٢٦ .

هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين ، محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع — الذي يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعة المسلك — نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا — بعد — بكاف : فليتنجب الإفراط في الحديث عن العقائد ، فإنه لا يجعل عرضها بجلاء في وضع النور : فكتب ماركس مثل تورا الكاثوليكيين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفاتحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات الشيوعيين فلو كانوا ذوي نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وضمناً جانبياً حائلاً ، باظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالإيحاء بحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل — من قبل — « ألفونس دوديه » بفتاة الأول (١) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي . ولم تكن طبقة العمال في أوروبا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صرفه قليلاً قليلاً عما تعودته من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في التمرذ تفكيره في الحرب . فإذا امثل الكاتب لكل هذه الوضاي ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير مفيد ، ولا يشتغل بيديه ، ويعلم هو هذا ، ويكابد منه مركب نقص ، حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ويبدى من الحماسة في انحنائه أمام العمال بقدر ما كان يبدى « جزل لومير » — حوالي عام ١٩٠٠ بانحنائه أمام القواد .

(١) I. Arlésienne أو فتاة الأول ؛ والأول Arles تقع على مصب نهر الرون وفتاة الأول في فرنسا ، وفتاة الأول عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ - ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التي عنوانها : « رسائل من طاحوتى » . وفي المسرحية أن « فريديرى » يجب فتاة الأول — ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح — ويطلبها الزواج ، ولكن سائلاً لتجلبل بين إنها خليلته ، فيأس فريديرى ، ويرفض في قسوة حب « فيفيت » له ، ويعيش وسط الحقول . وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقة عندها ، ولكنه سرعان ما تراجع نفسه على حديث أمه ، ويعتزم الزواج من فيفيت . وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من السائلين ، ويريد أن يبارزه ، فتحتال فيفيت لمنه ، ولكنه يقع فريسة ليقظة حبه القديم فينتحصر .

وفي هذا الوقت جف الماركسي على ساقه دون أن يمس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية حماقة . لقد قال مرة « ماركس » و « إنجيلز » و « لينين » إن شرح الشيء بأسبابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الديالكتي ، ولكن الديالكتية ليست طبيعة كى توضع فى صيغ متحجرة ، مثل صيغ كتب التعليم المسيحي . وهم يذيعون فى كل مكان نزعة (١) وضعية بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ؛ وقبيل الحرب ، اضطر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين فى فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلقن أن « المخ يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتها » ؛ واليوم حين يريد المفكر الشيوعى تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنسانى ، يستعير من مذهب الفكر البرجوازى علم نفس يقول بحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية (٢) .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فنزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعى مصحوبة اليوم بنزعة انتهائية لها . فليس القصد حماية روسيا فجسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإن يتحدثون بلغتها فى الأسرة والوطن والدين والخلق ؛ وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن إنها كلها ، فهم يحاولون ضربها فى ميدانها الخاص بها ، وذلك بالمزايدة فى مبادئها . ونتيجة هذه الخطة هى الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كلتاها الأخرى : النزعة المدرسية المادية والنزعة الخلقية المسيحية . حقاً ليس من الصعب — مادام المرء يحيد عن المنطق — أن ينتقل من إحداها إلى الأخرى ، لأن كل واحدة منهما يفترض مسلكاً عاطفياً واحداً : فالقصد و الانقباض على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الذعر وراء الغضب . ولكن ، إذا راعينا الدقة ، فعلى المفكر ، من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإذن يطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعليه أن يبذل جهده فى التوفيق بين ما لا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفى

(١) Scientisme primaire يريد المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتية المادية التى تفسر

كل شئ تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعى وتاريخى وخلقى ، وتلقى العقل إلا فى وظيفته الوضعية التجريبية ، وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا فى المجتمع ، راجع هذه الديالكتية من وجهة النقد الأدبى ونقد المؤلف لها كتابي : النقد الأدبى الحديث .

(٢) انظر المرجع المشار إليه فى الهامش السابق .

مواضع اللامع بينها بطبقات براقة من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذى تقع عليه التبعة فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق « فيريه (١) الكبير » و « بارا الصغير » (٢) و « سان فسان دى بول » (٣) و « ديكارت » مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكرى لطبقته التى نشأوا فيها ، ليجدوه فى طبقته التى اختاروها . وفى هذه المرة انتهى عهد الهزل ، فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا . وإخال أن الأجدر بهم غالباً أن يشبهوا النحل ، ولكنهم فى سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبحوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيدكرون لى أسماء مؤلفين كبار . هذا جق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدفة أنه لم يعد لديهم شئ منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن العمل الفنى — الذى هو غاية مطلقة — كان يتعارض مع النفعية البرجوازية . أيتنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ فى حزب ثورى حقاً يجد العمل الأدبى البيئة المواتية لإزدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذى لا طبقات فيه ، كلاهما — مثل العمل الفنى — غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعى دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هى مفاتيح ، أى وسائل للحصول على وسائل . عندما تنأى الغايات ، وتمور الوسائل على مدى النظر كأنها الصراصير ، يصير العمل الفنى وسيلة بدوره ، ويدخل فى القيد ، وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له ، فهو محكوم عليه من الخارج ، فلا يتطلب — بعد — شيئاً ، ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه ، ويحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة ، أى فن العثور على كلمات براقة ، ولكن فى داخلها شئ ميت ، فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] وعلى الرغم من هذا ،

(١) Grand Ferré فلاح من قرية ريفكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بشجاعته المارقة فى الحرب ضد النجليات ، وقد ظهرت شجاعته على الأخص فى الدفاع عن قصر لوانجوى ، حيث أقيم له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ — ١٧٩٣) طفل فرنسى اشتهر ببطولته ، ساد فى سلاح الفرسان الجمهورى بقيادة الجنرال ديمار ، قبض عليه فى كين ، فسقط قتيلاً برصاص الملكيين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ — ١٦٦١) قسيس وقديس فرنسى مشهور بكرمه ومشروعاته الخيرية الدينية والاجتماعية .

فإن السيد « جاروداي » الداعية الشيوعي ، هو الذي يتهمني بآثي لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمة ، ولكني أفضل الاعتراف بآثي آثم : إذ لو كان لي في الأمر سلطان ، لفضلت أن أدفن الأدب بيدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التي يستخدمه فيها ولكن ماذا ؟ فاللحادون قوم شرفاء ، نقاييون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون لحاداً على أن أكون خادماً .

وما دمنا لا نزال أحرارا ، فلن نسعى إلى الانضمام لكلاّب الحراسة في الحزب الشيوعي ، فليس الأمر إلينا في أن نكون ذوى موهبة « ولكن بما أنا اخترنا مهنة الكتابة ، فكل منا مسئول عن الأدب ، والأمر إلينا في أن يتردى أولاً يتردى في هوة الاستلاب . وأحياناً يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التي لم تفصل في أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسمالية . وهذا خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا يجيبوننا بأن اختيارها مجرد ، وغير ذي أثر ، وأنه تلاعب فكري ، إذ لم يقرن بانضمامنا إلى مذهب ثوري : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعي لم يعد حزباً ثورياً . حقاً قلما يستلج المرء — اليوم وفي فرنسا — أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله ، ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره . وحتى لو استطعنا في ظروف جد محددة ، بوصفنا مواطنين ، أن ندعم سياسته بأصواتنا ، فليس معنى ذلك أن نجعله يستعيد أقالمنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعي ، فالاختيار إذن ، محال . لأنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها ، ولا في أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر في أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر ما يركز الحزب الشيوعي — تركزاً يكاد يكون على الرغم منه — مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملاً لا يستطيع مقاومتها — خشية أن تتجاوز تلك الطبقة « منحرقة نحو اليسار » — على المناذاة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ؛ نكون في هذه الحال معه ضد البرجوازية ، وبقدر ما يعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً في وقت معاً ، نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد

الحزب الشيوعي ؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري - الانتهازي المحافظ الجبرى المصائب باقة الجمود - فى تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية فى وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون فى طبيعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، ومفصولون من العمال بالستار الشيوعي ، ومتخلصون من قيود الوهم الأرستقراطى ، لذلك نظل معلقين فى الهواء ، وإرادتنا الحرة ليست فى خدمة أحد ، بل ليست فى خدمتنا نحن ، وقد دخلنا فى عصر الجمهور الذى لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب فى وجهة مضادة للتيار ، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ ، لأن الصورة التاريخية المتراثية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هى الثورة ، وكان فى استطاعة الكاتب ومن واجبه أن ينتظم فى جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستصوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هى الدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متوقعة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرؤوس بحجج موهة . وبما أن الصورة التاريخية التى نلمحها من بعيد هى الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، فى حين نأبى إعداد الحرب مع كل منهما على سواء ، فقد تردينا فى خارج التاريخ ، ونتكلم فى عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم فى كسب قضيتنا بالاستئناف : إذن لن يكون بعد من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتى ، سننطوى فى إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى ، وعلى فرض الانتصار الأمريكى ، سيوضح اختيارنا فى قاقم التاريخ الأدبى حيث لن يخرج أبداً .

والروية الواضحة للموقف الأشد ظلمة هى فى نفسها عجل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن فى الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أى أننا لسنأ تأهين فيه كما نفيه فى غابة جالكة ، على عكس ذلك ، نستطيع أن نزع أنفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ؛ وإذن نتجاوزه سلفاً ، ونتخذ قراراً بتجاوزه ، حتى لو كان

هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها قصدنا كل الكنائس وتحررنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعايات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن نضيف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب ؛ ولكن قصدنا ، في بساطة ، أن نخدمها كلها مجتمعة ، حتى بدون أمل ، ويكون ذلك بالأمور الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صنوف الناس الاجتماعية التي لا تقرأنا ولكن يمكن أن تقرأنا . ولا أعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيراً بين مدرسي المدارس الابتدائية ؛ وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استخدموا وسطاء بين الأدب والجمهور [٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الفكر المسيحي ، وإما في مذهب ستالين الفكري ، على حسب الحزب الذي اتخذوه لهم حزباً . وآخرون منهم مترددون ، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم ، وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً ، السريعة ، بضلالها ، إلى إتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سوى منشورات الدعاية . على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك ، أخيراً من هم أبعد منالا ، ومن الصعب علينا تمييزهم ، وأصعب منه أن تؤثر فيهم ، وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها ، وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث ، استلاماً منها ، أو في نخط لا تتضح صورته . ولأشئ فيما عدا ذلك : فالفلاحون قلما يقرءون — على أنهم يقرءون أكثر قليلاً كما كانوا عام ١٩١٤ — وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج . هذه هي معطيات المسألة ، وهي غير مشجعة ، ولكن يجب أن نروض عليها نفوسنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ فالكتاب لا حياة فيه ، فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه . ولا يمكن أن يكون الهبوط بمستوى الأدب — لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب — موضع تساؤل منا ، وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في انماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر ، فنقلد بالأدب في مفازة الدعاية ، عن يقين ، لنجنيه الاصطدام بصخرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسنها الأمريكيون

باسم « أوساط الناس » ، وهى السبل الحقيقية التى لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى :
الصحيفة ، والمذيع ، ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وساوسنا : فن المؤكد أن
الكتاب أنبل أشكال الأدب وأقدمها ؛ ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه .
ولكن يوجد فن أدبى للمذيع ولشريط الخيالة وللمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفى
ولسنا فى حاجة مطلقاً إلى الهبوط بمستوى الأدب فى سبيل شعبيته ، فدار الخيالة تتحدث
أصلاً إلى الجماهير ، وتحدثهم عن الجماهير ومصيرها ؛ والمذيع يفجأ الناس على
المائدة وفى أسرهم ، فى اللحظة التى هم فيها أضعف مقاومة ، وفى حال الاستسلام
للخلة استسلاماً يكاد يكون عضوياً ، والمذيع اليوم يستفيد من ذلك فى خداعهم ،
ولكن هذه هى اللحظات التى تمكن فيها الإهابة بحسن نيّتهم ، فيما إذا كانوا لا يقومون -
بعد - بدورهم ، كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا فى
هذا الميدان قدم ، فعلى أن نتعلم كيف نتحدث فى صور ، وكيف ننقل الأفكار من
كتبنا إلى هذه اللهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض فى
دار الخيالة أو فى إذاعات مذيع فرنسا ، بل يجب أن نكتب ، مباشرة ، لدار الخيالة ،
ولوجات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التى ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة
آلات : وبما أنها تستلزم رموس أموال كبيرة ، فمن الضروري أن تكون اليوم فى أيدي
الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم
متبادل منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذى لا يكثر ثرون به ، على حين
لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم . وبما أنه يعوزه فى هذا الأمر الإحساس
العملى بأنهم لا يستطيعون خلة على بيع توقيعه لهم دون عمله ، فهم يحاولون - على
الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس ، وأن يضمن أرباحاً للمساهمين ؛ أو أن
يشبع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفى الحالتين يبرهن له باحصاءات على أن الإنتاج
الغث يلقى من النجاح أكثر من الخيد ، وحين يحاط علماً بغثائه اللوق العام ، يرجى منه
أن يخضع لهذا اللوق . وعند ما يتم العمل الأدبى ، يريدون أن يستوثقوا أنه فى أدنى
الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن
هذه هى - على وجه الدقة - المسألة التى يجب أن يتوجه إليها كفاحنا . فلا ينبغي أن

نهبط لكي نعجب الناس ، بل على التقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور عطالة الخاصة ، وأن ترتفع به قليلا قليلا ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن ندعن في الظاهر ، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا ، وأن نقوى مواقعنا — متى أمكن — بأنواع النجاح الميسورة ، وأن نستفيد ، بعد ذلك ، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كفايات بعض المتجنيين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم .

وحينذاك سينطلق الكاتب في المجهول : لأنه سيتحدث في الظلام إلى قوم يجهلهم ، لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ، وسيعبرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم ، والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة في أية مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون أنفسهم ، بقبضه ، فجاءهم أمام صورهم فن ذا الذي زعم أن الأدب يخسر في هذا ! وعلى تقيض ذلك اعتقد أن الأدب سيكسب منه ، فالأعداد صحيحها وكسرها — وهي التي كانت قديماً كل الرياضة — لا تمثل اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلي » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداده الصماء وجبره وأعداده التخيلية ، ولا يقولون امروء إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب في القديم . ولا أظن أنه قد تبوأ لنا ، من قبل ، استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ؛ ولكن يجمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلفوننا . والمقطوع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا نؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر المتفرقة — من البرجوازيين ذوى الإرادة الحرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين — فكيف نجعل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين .

لنتذكر أن المرء — حين يقرأ — يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقاده وخوافه ، وشهواته ، ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبي غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها بنفسها وبالمؤلف والقراء الممكنين ،

ويستطاع ، إذن ، توحيدها مع ما يسميه كانت : « الإرادة الحرة » التي تعند بالإنسان في الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ — بمقتضى مطالبه نفسها — في عداد الإرادات الحرة المتسقة في الحان تأليفها ، وهو ما سماه « كانت » : « مدينة الغايات » التي يساعد على دعمها — في كل لحظة ، وفي كل بقعة من الأرض — آلاف من القراء بجهل بعضهم بعضا ولكن — السكى . تصبح هذه الإرادات المؤتلفة المثالية مجتمعاً عينياً — يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالمبدأ الذي يعرفه بعضهم عن بعض — بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية — نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بمثلهم الجسمي وسط هذا العالم ؛ والثاني أن هذه الإرادات الحرة التجريدية — بدلا من أن تظل منفردة تطلق في الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لاتنال من أحد — يجب أن توطد بينها صلات حقيقية بمناسبة أحداث حقيقية ؛ أو بعبارة أخرى : أن هذه الإرادات الحرة غير الزمنية يجب أن تتأرخ « مع الاحتفاظ » بصفاتها ، وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة مؤرخة . وبدون ذلك ، لاتدوم « مدينة الغايات » بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ . فحين تنتقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية ، ننسى هذه الجماعة التجريدية المضمرة التي لاتستند على شيء ومن ثم ينشأ ما أسميه : الخلدتين الجوهريتين للقراءة .

حينما يقرأ شاب شيوعى قصة « أورليان » (١) ، أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية : « الرهينة » (٢) ، تعرفهما لحظة من السرور الفنى ، ويحتوى شعورهما على مطلب عالمى

-
- (١) Aurélien قصة لويس أراجون من النقاد الكتاب الشعراء المعاصرين في فرنسا — ولد عام ١٨٩٧ ، وكان في بادئ أمره سيريالياً ، ثم أصبح شيوعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ وتبدور أحداثها فيما بين الحربين ، وموضوعها وصف حال الحال ومطالبهم والمطالبة بإنصافهم .
- (٢) l'Otage . مسرحية « بول كلودل » (١٨٦٨ — ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحديث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ : وأبطالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عمها جورج الباقيان من أسرة كوفونتين التي قبضت عليها الثورة . وتعيش « سيني » في قصرها في أواخر عهد نابليون ، فيدخل عليها ومعه البابا « في السابع » الذي كان بين سجناء نابليون وأُنفقه هو ، ويودعه عند الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن تورلور — وهو من صنائع الثورة وصولاً يناوم الفتاة على السكوت عنه مقابل زواجها منه . فتأب الفتاة لأنها لا تحبه ، ولكن قيس القرية « ياديلون » يقنعها بالطاعة ، فتتزوج . ويحضر معها في =

وتحيطهما « مدينة الغايات » بأشباح جدرانها ؛ ولكن في نفس الوقت ، كلا هذين العلمين الأديبين مدعم بجاعة عينية — في العمل الأول بالحزب الشيوعي وفي العمل الثاني بجاعة المسيحيين الأوفياء لعقيدتهم — ووظيفة هذه الجماعة أن تقر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من ثنايا سطورة : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه ، أو توصي جريدة « الانسانية » (الشيوعية) قراءها به ، ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ ، ويكتسى الكتاب خاصة التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصبح القراءة شعراً من شعائرها ، أو هي ، على وجه الدقة ، بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من ذلك ، إذا فتح قارئ شبيه بشخصية « ناتانيل » (١) كتاب : « الأغذية الأرضية » (٢) فإنه — حين تأخذه حميا القراءة — يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الحرة للناس ، ولا تتأني مدينة الغايات على الظهور حين تثار برقياء السحرية . وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يروض بها ضد أوبرته وضد المجتمع الذي يحيط به ، ويقطع بها عن الماضي والمستقبل ، لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثولا متجرداً ، ويتعلم كيف يغوص في ذات نفسه ، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية . وليكن هناك — في أي مكان من العالم — ناتانيل آخر غائص في نفس القراءة ، ونفس الحميا ، فإن « ناتانيل » الأول لن يحفل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول للوقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات العزلة ، وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب (٣) وإلى فسخ عقد المطالب المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف ، فلم يجد شيئا سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وإذا تحدثنا كما يتحدث « دوركيم » ، قلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوي ، وتضامن قراء « جيد » آلي .

== الفصل الأخير == وقد أصبح تورلور محافظاً للسين ، فتشرح له تفسيها ، وزواجها وإنجابها طفلاً من تكرهه ، ويمزمم العلم على تخليصها : ويدخل الزوج فيساوم العلم مرة أخرى على أن يكتب ثروته في كوفونتين للابن الذي أنجبته من « سيني » ، ويطلق العلم النار على تورلور ، ولكن « سيني » بينهما تصيبها الطلقة ، ويقتل « تورلور » العلم . والشخصيات فيها رموز ، ولكنها في تصويرها حية كل الحياة . فأسرة كوفونتين رمز طبقة النبيل في القديم ، و« تورلور » رمز لفساد المجتمع إبان الثورة الفرنسية ، وباديلون رمز لغلظة رجال الدين في الريف . وقد أخذ النقد على المسرحية أنها وكلت مصير البايا إلى حمية الفتاة فحسب بقصد إثارة الحماسة الديئية ، مما هو غير معقول في الواقع إذا اعتدنا بعبارة على حرفيته أو على وجه الدقة .

(١) و (٢) راجع هامش صفحة ٣١ من هذا الكتاب .

(٣) Le Cheval de Troie قصة لبول بيران ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها الماركسيانة

الحزبية .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميرته الدينية من مقاصده ولا من جماله ، وإنما يأخذها من خارج نطاقه ، كأنها خاتم طبع عليه ، ربما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي — في هذه الحالة — الاشتراك في العقيدة ، أى في الاندماج رمزياً في الجماعة ، فإن العمل الأدبي يهبط إلى كونه غير جوهري ، أى يصير ملحقاً بمراسم العبادة . وهذا ما يتضح في مثل « نيران » : فحين كان شيوعياً كان الشيوعيون يقرءونه في حماسة ، حتى إذا خرج عليهم ومات (١) لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ في قراءة كتبه من جديد ، إذ لم تعد هذه الكتب في نظر العيون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها . ولكن بما أن قارئ قصة : « حصان (٢) طروادة » وقصة : « المؤامرة » (٣) كان — عام ١٩٣٩ — يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمان للانضمام إلى كل إنسان حر ، ومن جهة أخرى ، بما أن الخاصة المقدسة لهذين العاملين كانت ، على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحهما بعيداً — كأنهما خبر القديس الملوث — في حالة حرمان مؤلفهما من حقوقه الدينية ، أو في حالة نسيانهما ، في يسر ، إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمناً هذان العملان الأدبيان كفيلاً بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهش ، مادامنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدم من جهته معنى الكتابة نفسها ، فقد استحسنت العقدة . هل لابد ، إذن ، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سرّاً ، أو خفية تقريباً ، وهل لابد أن يتضح العمل الفني كما تنضح ، في أبعد أعماق النفس ، آفة جميلة مغرية ؟ وهنا أيضاً اعتقد أنه يمكن توضيح تناقض ؛ فقد سبق أن اكتشفنا في العمل الفني مثول الإنسانية كلها ، فالقراءة صلة تربط القارئ بالمؤلف ، وبالقراء الآخرين : فكيف يمكن ، إذن ، أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لأريد أن يهبط ، جمهورنا — مهما بلغ عدده من الكثرة — إلى مجموع من قراء

(١) قتل بول تيزان في جبهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٢) Le Cheval de Troi قصة لبول تيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية

الحزبية .

(٣) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب

التافر البنيض .

منفردين لا وحدة تجمعهم ، ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل فتعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكا في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردى ، ولكن يجب أن تكون اشتراكا في عمل . ومن جهة أخرى نعرف بأن اللجوء الشكلي المحض إلى الإرادات الخيرة المجردة تدع كل إنسان في عزله الأصلية . على أنه من ثم يجب أن نبدأ : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة ، ضل فجاءة في أحراش الدعاية أو في لذائذ الأثرة لأسلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا ، إذن ، في تحويل « مدينة الغايات » إلى مجتمع ملموس مفتوح — وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذ ظلت « مدينة الغايات » تجريدا هزيلا ، فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بلون تحويل موضوعي للموقف التاريخي . وأعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حق الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي المحض للشخصية الخلقية ، وتارة كان يئأس من العثور أبداً على إرادة خيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الجمال قصداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات ، ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث ما دامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال جائزة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من أختارهم من الأشخاص بوضفهم غايات مطلقة ، من امرأتى وابنى وأصدقائى ، ومن المعوز الذى ألتقى به في طريقى ، وإذا ثارت كل المثارة على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص ، فسأفنى في ذلك حياتى ، وسينتهى بي الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر ، صراع الطبقات ، والنزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل ، وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص ، وسيوجد — على نحو أدق — في مقاصدى نفسها ، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مثوفاً من أساسه ، وسيتحول إلى شر أساسى . ولكن إذا ألقيت بنفسى ، بدلا من ذلك ، في مشروع ثورى ، فإنى أستهدف لخطر ألا أجد وقتاً — بعد — للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يقودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل . ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى ، فإننا نبدأ بدءاً طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة

القارئ الخيرة : أى بالإحكام الشكلي لعملنا الفني ، نشير في القارئ ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان في كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابتنا مقصده نحو جيرانه ، أى نحو مهضومي الحق في عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك — وفي سدى عملنا الأدبي نفسه — أنه يستحيل عليه ، على الدقة ، أن يعامل الناس في عالم حسه على أنهم غايات في المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أن الذي يريده منه في الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان . وأن « مدينة الغايات » التي وضعها الكاتب فجأة في العيان الفني ليست إلا مثالا لن نقرب منه إلا في مدى تطور تاريخي طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغيير هذا العالم بوسائل محددة ، من أجل أن تساعد على سيطرة مجتمع الغايات العيني مستقبلا . لأن وجود إرادة خيرة في هذا العصر ليس ممكناً ، أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمر ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجلى في أعمالنا الأدبية توتر خاص ، يذكر — من بعيد — بالجهد الذي سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن « ريتشارد درايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذي نريد أن نكسبه لا يزال يستقي إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمي إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه المادي . إذن ، يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة ، في نفس الوقت الذي نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورهما إلا إذا كانت تهيئ لسيطرة الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نثار عليه ، هو الذي سيحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب ، أن نكافح في سبيل حرية الفرد وفي سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينهما : وإنما واجبنا ألا نعمل الجهد في إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا في البرجوازية ، وعلمتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليهما ؛ ونظّل برجوازيين بثقافتنا ، وبطراز حياتنا ، وبجمهورنا الحالي . ولكن الموقف التاريخي يحثنا في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال ، لنبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولاشك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فإمامها مخاطر أخرى يجب أن تطاردها . ومن جهة

وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية ، أن تحتفظ بضمير طيب ، ما دامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما تتعلق به أفكارنا ، لسنا في أقل من موقف الوسطاء ، تتنازعنا هاتان الطبقتان ، فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب « الصلب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبعي أن يقال : إن مصدر هذا التناقض الذي يميزنا هو أنه لا يزال نسرى فينا أسما مذهب فكري برجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعرة الثورية ، وأتينا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً ، ولكن ستردد أصداؤها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنقل إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما سيكون مغرباً أن نترك الحريات النظرية ، لنجحد جحوداً كاملاً أصولنا البرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الخط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لننتج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا سنتخلى عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن ، إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولنبلق أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة الحجة على ذلك ما دام الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى إلى خريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته — بوصفه نتاجاً حراً للنشاط خالق — حملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى ، إذا كان تصور حل من الحلول في عمومته يتجاوز قوى الأكثرية منا ، فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التراكيب الجزئية المتعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا ؛ ولتخذ في هذا دائماً مبدأ يوجهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة ، بوصفها تراكيباً موجوداً في الواقع للحريات النظرية والمادية . ولتوضح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحيتنا . وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا — إذا أخذناهم من بين أشخاص عصرنا — قد حرّموا التمتع بهذه الحرية ، فلنعرف — على الأقل — كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافياً أن نشهر . في أسلوب جميل بالمساوى والمظالم ، ولا أن نصور نفسية

أخرى ، تتظاهر البرجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي : « الحريات المادية » .
الطبقة البرجوازية راقية سلبية ، ولا حتى أن نضع قلمنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية :
فلانقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعاً في « داخل نطاق أدبنا » لأن الأدب ، في جوهره ،
اتخاذ وضع . وفي كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ
الاشتراكية وحدها ؛ ولكن ، في الوقت نفسه ، علينا أن نبتعد عن كل المذاهب وعن
كل الحركات التي تعد الاشتراكية غاية مطلقة ، ففي نظرنا ، لا يصح أن تمثل
الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو — إذا فضلت تعبيراً آخر — : الوسيلة
الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تملك حريته . وهكذا ، يجب تقديم
أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم ما للأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن
عشر ؛ ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافته
إليه التقاليد أو خداع الجائزين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف ،
يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية . ومادامت اللغة هي مادة الكاتب
وآلته ، فن الطبيعي أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحقاً ،
هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون
السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدرجات عقلية دعمها كبار الكتاب
في الماضي لتثبيت أغراضها . وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها
وأهدافها ، ونوع من الاضطهاد الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تضيفه
على الكلمات التي تستخدمها . فثلاً ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberété* لم يكن
لها قط من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يحفظ بكلمة
« بلبلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك
كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية ،
هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البرجوازية كانت تهمل — عن تواطؤ عام جداً فيما بينها —
المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لا تكاد تذكر في تاريخها

« جراكوس بابوف » (١) ووجهات نظر « روبسير » (٢) و « مارا » (٣) لتمنح تقديرها الرسمي « ديمولين » (٤) و « الجيرونديين » (٥) — نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة « ثورة » تمرداً سياسياً يتاح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ التي لم تنتج في حقيقة الأمر سوى تغيير في الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور في فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة بنفسها ، وبما أن صلتها بالأدواء المكبوتة في وعي الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة في واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعاني الأصلية الجافة للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجائفة ، أكثر مما يدهش

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ — ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى للشعبين ، ونشر كثيراً من آرائه في جريدته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ — وآراؤه في رقابة الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سبباً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لعهد كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، واتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية ، وحوكم ، ودافع في محاكمته دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه سلك عليه بالإعدام ، وانحصر قبل تنفيذ الحكم .

(٢) Robespierre (١٧٥٨ — ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يثق فيه الشعب ويسميه : المعصوم من الفساد ، لنزاهته وصلابته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإوهاب فيما بعد . وكان يريد تدعيم الفضيلة ، وتقديم الأبطال . وقد عزل وأعدم في نهاية حركة الإوهاب .

(٣) J. — P. Marat (١٧٤٣ — ١٧٩٣) طبيب وصفي وسياسي من رجال ، الثورة الفرنسية ، وكان واسع الاطلاع في ميادين المعرفة المختلفة .

(٤) Desmoulins (١٧٦٠ — ١٧٩٤) محام وصفي ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس في ١٢ من يولية عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين . واحتج على العلفيان في عهد الإرهاب ، فنقد حكم الإعدام فيه في ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .

(٥) Les Girondins حزب سياسي في عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل اليمينيين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يصوتوا على قتله فيما بعد ، واحتجوا على بعض المبادئ التي ارتكبتها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

من نقص دلالتها . في القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفي (١) بمثابة وضع دفائن متفجرة خفية لنسف الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليريه » (٢) و « لاروس » (٣) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقواميس لديهم لا تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها ، منشؤها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوي . وربما لا يكون هذا جدي خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدرجات العقلية وتغيير التعريفات : فمثلاً ، عندما يتجدد معنى كلمة « ثورة » يبين أنه يجب أن يسدل بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيمنة السياسية والمجوء إلى العصيان في وقت معاً ؛ في هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ أن أساس العمل الذي يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية ، في حين كان تحليلياً في عصر فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطيع الأفكار الجديدة ، مع مراقبته وهو يدخل . وهذا — على وجه الدقة جداً — عمل مناقض للعمل الأكاديمي . والذي يجعل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف ، هو أننا نعيش في عصر دعاية . وفي عام ١٩٤١ كان المعسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا في الله ، مما لم يكن أمراً موهلاً في خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأهميات المبادئ ، لأن هذه

(١) إشارة إلى « القاموس الفلسفي » لفولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ؛ الملاك ، الكافر ، المسيحية ، الله ، فصوليان . . . وقد بدأ فولتير في « في بورتسام » عام ١٧٥٢ ، وكمل ١٧٦٠ — وإلى جانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بنض فولتير وفنوره البالغ المدى للزيف والقموض والاضطهاد ، وقد أنكره البابا وأدانه البرلمان ، واضطهد فولتير حتى اضطر وهو إلى إظهار إنكاره في نفس الوقت الذي كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعلى نمطه ، عنوانه : العقل .

(١) Emile Lettré (١٨٠١ — ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضعي ومن علماء اللغة مشهور بقاموسه الشهير .

(٢) Pierre Larousse (١٨١٧ — ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقواميسه الكثيرة التي تقل على صبر وإطلاع وأنعم وعقل متبحر حراً .

المبادئ هي التي تمارس أعظم تأثير في الجماهير . ونذكر كيف أن الألمان — مع احتفاظهم بالمظهر الخارجي لصحف فرنسا فيما قبل الحرب ، وبعنوان مقالاتها ، وبترتيب هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف طبعها — كانوا يستخدمون هذه الصحف في إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة للأفكار التي اعتدنا أن نجد فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين الأقراص التي يراد أن نتجرعها ما دام غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا شأن الكلمات ، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة (١) ، وندعها تدخل ، لأنهم يجعلونها تخدع نظرنا ببريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت في الميدان انفتحت ، وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة ، غير معروفة لآذاننا ، كأنها الجيوش ؛ وإذا بالحصن قد فتح قبل أن تأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم تصبح المحادثة والمجادلة من الأمور المحالة ؛ وقد لحظ ذلك حق الملاحظة « بريس بارين » حين قال ما معناه : إذا استملت أسمى كلمة « حرية » ، تأخذني حمياً الحماسة ، فأستصوب أو أناقض ، ولكني لا أفهم منها ما تفهم ، وهكذا نتحدث حديثاً وراء أجوف . هذا حق ، ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن التاسع عشر ، كان « ليريه » يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند » (٢) . أما اليوم فلم يعد هناك من حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم ، لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء ؛ فغالباً ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات ، في العهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال ، فيتلهى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازي . فكانت كلمة « يهودي » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت النزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القدح ، كان يسيراً أن تتطهر منه :

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ، وهي صنع حصان خشبي كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون ، وأوهوا الطرواديين أنهم راحلون ، ففتح الطرواديون بوابتهم ، فانقض اليونانيون عليهم وهزمهم .

(٢) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه المؤلف عنوانه :

أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها ، لأن صداها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استشارة . وكانت كلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فإنها تحتفظ برائحة كريمة للزعة الجرمانية والاستعباد . وحتى الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration (١) أضحت لفظاً يجلبه العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت في هوة التعويق أيضاً . فهي تقف في منتصف طريق معناها ، شائتها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تضل في طريق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي أعترت كلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصحفي تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيفت إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعي : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق » . وقد أمنت الأمور في البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً في فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي هو التصويت للدفاع عن الملكية » [٢٤] . وعلى عكس ذلك ، من الذي هو غير اشتراكي اليوم ؟ ولازلت أتذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة « اشتراكي » ، « لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمتها » . والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنني لا أدرى كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب الذي بينوه ، أم لأنها على الرغم من امتنانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة « شيوعي » تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكي لا يصوت للجمهوريين ، وأن كلمة « فاشي » في أوروبا تدل على كل مواطن أوروبي لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد في هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتي — على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس ، ولا من نظرية عداء السامية ، ولا من نظرية الحرب — اشتراكي وطني ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة — التي هي ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأي العام — تناخم الفاشية .

(١) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

ولإنما وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، ففرد الأمر إلينا في شفاؤها : وبدلاً من أن نقوم بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث في كثير من الحالات ، نوع من سرطان في كلمات . لا أمانع أبداً من يكتبون « حصان زيد » (١) ، ولكنهم — من ناحية من النواحي — لا يفعلون شيئاً آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية ستالين الاشتراكية : ولكن ثم ما هو أشأم ، خاصة ، من المران الأدبي المسمى ، فيما أعتقد ، النثر (٢) الشعري الذي يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تآلف غامض يتردد جرسه جويلاً ، ويختلج على معان غامضة في تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هي تدمير الكلمات ، كما كانت غاية السرياليين هي تدمير الذات والموضوع معاً : وكانت تلك هي قلة أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم — كما وضحت — علينا أن نبني : فإذا اقتصر المرء على أن يبكي على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة — كما فعل بريس بارين — فإنه يجعل نفسه شريكاً في الإثم مع العدو ، أى مع الدعاية . إذن واجبنا الأول — بوصفنا كتاباً — هو أن ندعم من جديد ما للغة من مكانة . على أنا — بعد — تفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الغرور كي نعتقد أن فينا أنواع جمال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها . على أنى أحترم من المعاني التي لا يمكن الإفضاء بها ، فهي منيع كل عنف . عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التي نتمتع بها ، فلن يبقى لنا سوى الضرب والإحراق والشنق . كلا : فلسنا نحن أفضل من حياتنا ، وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطهير تحليلي تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع تركيبي تجعلها ملائمة للموقف

(١) انظر ص ١٥ - ١٦ من هذا الكتاب وهاشبا .

(٢) ليس هذا هو الشعر المنشور ، وإنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه في الفصل الأول شرحاً طويلاً . وملقناً عليه هناك .

التاريخي . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركنا فيه جميعاً أنجزناه على خير ، دون كبير عناء . وليس هذا كل شيء : فنحن نعيش في عصر المختلات . ومنها ما هو أساسي وهو ما له صلة ببنية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوي . ومهما يكن من شيء فإن النظام الاجتماعي يعتمد اليوم على خداع الضمائر ، وعلى البلبلة أيضاً . فالنازية خدعة ، وزعة مشايعة « ديجول » خدعة أخرى ، والزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن نتعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير مخلوع — بوصفه شريكاً في الإثم للخدعة التي قيده — ينجح إلى الدأب على حالته ، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أي مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، وهو سيطرة الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذي يهمنا أن نبين — في كل حالة — أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادي ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وسياسة الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نقي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، وإننا جسد صليانيين في نطلعنا إلى تغيير مجرى العالم ، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن — على الرغم من ذلك — من الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكائنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجنوني في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأميركية ، ولكن طمع آخر — يقل قليلاً في جنونه — هو أن نؤثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق — بالصدفة وبدون تمييز — ضربات كبيرة من محارنا . ففي كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة . ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يجعلنا على أن نرى في روسيا السوفيتية عدونا الأول ، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويودون — نتيجة لهذا — أن نكر من وقتنا كله في التشهير بنظامها وصنوف عسيفها ؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة

كل الوضوح ، فلا خطر منها أن تخدع : وإذن نضيع وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي نخدعها هذه النصائح . ومهما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا ، فقبل أن نصدر حكماً عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد يرتكبها ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فثلاً يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملأها عليها ، على وجه الدقة ، رغبتها في حماية الثورة المعوقة ، ولا « ثباتها » في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن النزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين ، ونزعتنا الاستعمارية ، ومسلك الحكومات تجاه فرانكو ، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذباً لأنظار الناس ونقدهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سيقال : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ؛ ولكن ما جدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبنا — بوصفنا كتاباً — أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الحجة على أن السوفيتيين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة ، فلن يعفينا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني ، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل ، أو على الوسائل بحسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة . إذن ، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تحطم — بمجرد مثولها — الوحدة التركيبية التي تريد أن تندمج هي فيها ؛ وقد حوّل — في قوانين تكاد تكون رياضية — تحديد الشروط التي يكون فيها يمكن أن تكون وسيلة ما مشروعة : ويدخلون في هذه القوانين اجتهال الغاية ، وقربها ، وما تدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ، حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بنتام » (١).

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) (فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز .

مشهور بقياسه الملذات قياساً كياً ، لمعرفة المشروع من غير المشروع ، مما يسمى : حساب الملذات . وفي كتابه « مبادئ الأخلاق والتشريع » يشرح نظريته التي اشتهر بها في المنفعة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس الصواب أو الخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس » . والآن والآلة لهذا السيطرة على سلوك الإنسان ، ويمكن قياسها قياساً كياً تبعاً لشدهما ومدتهما وتيقنهما وقربهما . ويقاس العمل ، خلقياً على حسب ما ينتج عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، ففهم القانون والتربية هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يجعل سعادته هي تابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دوام العمل في معناه الخلق والتشريع .

وحساب المملدات . ولا أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كميّاً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تحدث في الغاية تغييراً كبيراً ، فيكون التغيير — نتيجة لذلك — غير قابل للقياس ؛ لتتخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تعطلا بوضع نهاية له ! أصبح استبعاد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ! قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقبوضة من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها ، لأن هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان الهزائم والأخطاء . ومن جهة أخرى ، من اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن يقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يعفينا أي قانون جاهز سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السيامي لنفسه لاختار من الوسائل أسرها ، أي أنه يهبط في المنحدر . ويتبعه سواد الشعب مخدوعاً بالدعاية . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ . وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطهاد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف — في أي شكل يظهر فيه — إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه ، لأننا في عالم عنف ؛ وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى العنف في وجه العنف يستهدف لخطر استدامته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حظه لا بأمن به من البيان قائلاً إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتمة مباشرة أو غير مباشرة في أعمال العنف ، من أي مكان أتى ، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في الغد المناوشات

الأولى في حرب الهند الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب : والمرء مسئول دائماً عما لا يحاول منعه . ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالا ، وبأى ثمن ، كنت سيباً في بعض المذابح ، وأنت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فمن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف ، وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسياسي أن يسأل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلزم منه الرأي العام ، وعن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل ، لا من وجهة نظر الخلق الجرد ، ولكن في نطاق الآمال والخاوف لغاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر في المسألة الحديثة التي هي الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن في كل حالة عينية .

ويرى المرء أن ثم أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا في « النقد » ، فمن الذي يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير المبركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب — في وقت واحد — هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً ، وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محددًا باستخدام عقل كونه علوم الرياضيات قرنين ، أصبح ، على النقيض ، هو الذي يكون العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعية ؛ ولكن ما الذي يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هزئة ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على تعجل . فلو لم نكن قد فعلنا سوى فقه هذه البثور المملوءة هواء ، بتراً بعد بتر ، لاستحققنا كثيراً من تقدير قرأتنا .

على أن النقد حوالي عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد

على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكرى . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت
المدرجات التى يجب نقدها تنتمى لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات . فلم تعد
السلبية وحدها التى يمكن أن تخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت فى وضعية . ويمكن
للكتاب المنزّل أن يقتصر على واجب السلبية فى نقده ، ولكن أدبنا فى جملته يجب أن
يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا
— معاً أو منفردين — العثور على مذهب فكرى جديد . فى كل عصر — كما وضحت —
يظل الأدب كله هو المذهب الفكرى ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية — المتناقضة [٢٥]
غالباً — لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كى يستنير ، دون إغفال للموقف التاريخى
والمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن ننتج أدب العمل ، فينبغى أن نتمسك
بعقيدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك
أن نقتصر على الشرح ، فالوصف — حتى لو كان نفسياً — محض متعة من متع التأمل ؛
والشرح نوع من القبول ، فيه التماس العذر لكل شئ ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قضى
الأمر . ولكن إذا كان الإدراك فى نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً
كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلياً ، إذن — فى هذا العصر ، عصر الاستسلام
للمصائر — أن نوحى إلى القارئ ، فى كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والنقض لأ
وبالاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثورى فى أنه لا يمكن بحال
تحمله ، ويظل فى ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛
وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبحث عن الوقوف مقدماً فى صف
معسكر المنتصرين أكثر مما تبحث عن توقى وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية
تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخزير برى وسط قطع من كلاب ضارية متحفز
لنشه ، وأمريكا التى لا تخاف الدول الأخرى ، مذعورة بعبء نفسها ؛ وكلما زاد
غناها زادت ثقلاً ، ونادت بشحمها وكبرياتها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ،
نحو الحرب : فما نحن أولاء لا نكتب إلا لقليل من الناس فى بلدنا ، ولحفنة من الآخرين
فى أوروبا ، ولكن علينا أن نجد فى البحث عنهم أينما كانوا ، أى ضالين فى زمينهم ،
كالأرة فى كومة من التبن ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولناخذهم فى مهنتهم ،
وفى أمرتهم ، وفى طبقتهم وفى بلدهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على
ألا نجعلهم يغوصون أكثر فيه : فلنبين لهم أن الحركة الأكثرية آلية من العامل يوجد

سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولزهم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لحدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلو كههم الذي يختارونه بغية تجاوزه ؛ ولنعلمهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومسؤولون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يضطهدونهم وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض له المرء وما يقبله وما يريده ؛ ولنتبين أن العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذي يضعونه نصب أعينهم ، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنجد منها كي نذكرهم بأن هذا المستقبل — الذي ينزلون فيه أنفسهم كي يحكموا على الحاضر — ليس إلا المستقبل الذي ينتظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلا بفضل سيطرة « مدينة الغايات » ؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذي يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى انه على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين تدعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها في « مدينة الغايات » ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يجهلون ما يشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح « تحليل خلقى للشخصيات » : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً في حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الأشخاص في صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت في مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أخذت في الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي تختار . ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدياً مثل هذا المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ، في بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليعين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان المبكر . وكل موقف — في معنى من معانيه — بمثابة مصيدة قرآن : جذران في كل مكان ؛ فقد

خبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من مخارج يختار منها . فالخرج شيء يتكرر . وكل امرئ يتكرر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يتكرر كل يوم .

سنفقد كل شيء على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطات التي تهبط للحرب . واختيار روسيا معناه التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى في الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعي يمنعها ، في حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لكتاتورية البؤس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يستأصل الحزب الشيوعي ، وتصبح الطبقة العاملة مشبعة المهمل ، لا وجهة لها ، وبعبارة أحدث : ممزقة تمزيقاً ذريعاً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ما هي سيدة العالم ؛ أو يعتقد المرء أن تتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر ؟ سيقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة . على أي ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التي أعرف . ولكن ماذا يضطرنا إلى الاختيار ؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات ، لا شيء سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى ؟ وفي هذه الحال ، كان على الفرنسيين جميعاً ، حوالي عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان ، كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإذن ، الأمر — على نقيض ذلك — جلي في أن العمل التاريخي لم ينحصر قط في اختيار بين المعطيات الغفل ، ولكنه كانت له دائماً خاصية ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية في العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه في فلورنسا « يختارون من بين الجميع » ، في حين اخترع توريتشلي الضغط الجوي ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ، لأنه حين يكون شيء خيئاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأي مركب نقص ، يرفض الواقعيون بيننا — فيما يخص العمل التاريخي — قوة الخلق هذه في حين ينادون بها في كل مجال آخر ؟ ويكاد يكون العامل التاريخي دائماً هو الإنسان ، حين يوضع أمام قيام الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة محدثاً لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية ، أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « في الاختيار » ، لأنها غير موجودة . فهي تتطلب أن تصنع .

ولن يكون ذلك أولاً مع انجلترا التي يحكمها نثرشل ، لا ، ولا مع السيد يفين : بل على القارة أولاً ، وباتحاد جميع هذه البلاد التي لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ؛ ولكن ماذا يدرون من الأمر ؟ وهل حاولوه مجرد محاولة ؟ تم دائماً صلاتنا مع جيراننا الأذنين عن طريق موسكو أو لندن أو نيويورك ؛ فهل يجهلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة ؟ ومهما يكن من شيء ، وما دامت الظروف لم تتغير ، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية ، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية ، والتي فيها كل فرد - فى انتظار ما هو خير - يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع . وفى هذا الفرض وحده سيقى لنا أمل فى تجنب الحرب ، وفى هذا الفرض وحده سيظل سريان الأفكار حراً فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً .

* * *

هاهى تلك واجبات كثيرة معاً - ولكن سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن قد أوضح « برجسون » أن العين - وهى عضو معقد غاية التعقيد - إذا استعرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض ، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة ، متى أحللناها محلها فى الحركة الخالقة للتطور . وهذا شأن الكاتب : فإذا أحصيت - تحليلياً - الموضوعات التي يشرحها « كافكا » ، والمسائل التي يضعها ؛ فى كتبه ؛ وإذا اعتدلت بعد ذلك - برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هى الموضوعات التي عليه أن يعالجها ، والمسائل التي عليه أن يضعها ؛ فسيعزوك الذعر . ولكن ما هكذا يصبح أن ينظر إليه : فعمل « كافكا » الأدبى رد فعل خرموا حد للعالم المسيحى اليهودى فى أوروبا الوسطى ؛ وقصصه تجاوز تركيبي لموقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوباً لفتاة ، وبوصفه أبى المراس ، وبوصفه مصدوراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف ، كما كانت كذلك قبضة يده ، وابتسامته ، ونظراته التي كان يعجب بها كثيراً « ماكس برود » . .. وبالتحليل الناقد تنوب هذه الأمور إلى مسائل ؛ ولكن هذا الناقد على خطأ ، إذ تجنب قراءتها فى « حررتها » .

هذا ؛ ولم أرد أن أملى واجبات على كتاب جيلي : فبأى حق أفعل هذا ؟ ومن الذى رجاني أن أفعله ؟ كما أنى كذلك لا أستسيغ البيانات المذهبية . وإنما حاولت وصف موقف ، بآماله ومخاوفه ، وتوعداته ، وحواجزه ؛ إنما ينشأ أدب العمل فى عصر الجمهور الذى لا وجود له . ذاكم هو المعطى ، ولكل امرئٍ مخرج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فإذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت فى هذه المسائل ، كما هى حالتى ، أمكن توکید أنه سيقترح لها حلولاً « فى الوحدة الخالقة لعمله » ، أى فى حال عدم التميز لحركة الخلق الحر [٢٦] .

لا شئ يؤكده لنا أن الأدب خالد ؛ وحظه اليوم ، حظه الوحيد ، هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نقامر بلعب دوره ، فإذا خسرنا — نحن معشر الكتاب — فثباً لنا . ولكن ثباً للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل فى ذات نفسها ، فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويرها وتحسينها . ولكن فن الكتابة — بعد — ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة ، فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضه ، وإلى مسلاة محضه ، يردى المجتمع فى حماة الأمر المباشر ، أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وبقيناً ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فيسير كل البشر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ؛ ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان .

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .

[٢] حينما مررت بنيويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » Miss. Lonelyheart من تأليف « ناتانيل وست » Nathanail West ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » Lonelyheart وكانت عانساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعندما بينت لهذا الوسيط خطأه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح مني ، أخذ كل منهما يسأل من جديد ، فعلمنا أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنيويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهاندو » (١) لها نفس هذه الصفة في عجائبا ، ولكن مع سمات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس : القداس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجها الحلال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن روية ، أي أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف ، وإلى مبدأ السلطة ، وأن يأنف . ويجحد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذي يكسب نصوص السير يالين التوكيدية مظهراً شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب « شارل (٢) مورا » السياسية .

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي بحوثه في النقد قد شرح ما سماه : « صوفية الجحيم » في العقيدة المسيحية ، أي اتخاذ المسيحية الحشية من الشر أساساً للاعتقاد في الخلود .

(٢) Charles Maurras ، انظر هامش ص ٢٢٢ .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسى » (١) التى أمكن لشارل مورا أن يقوله عنها إنها لم تكن حزباً ، ولكن مؤامرة . ألا تشبه حملات السرياليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » .

[٦] هذه الملحوظات الهادئة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والمهجوم كانا أبعد من أن يحملانى على الاقتناع ، بل جعلانى أستغرق فى الاعتقاد بأن السريالية فقدت أهميتها فى الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختاريون (٢) . وهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية « ذات أهمية عظيمة » ، ومسلكاً « يقتدى به » . وهل يعتقدون أن السريالية لو كانت لا تزال حية ، كانت مستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السمحة لدى السيد « فرديناند (٣) ألكيه » ؟ وفى الواقع كانت السريالية ضحية المثالية التى طاملا كافحت ضدها ، فمجلات : « يوميات (٤) أدبية » و « ينبوع » و « لافونتين » (٥) و « ملتي (٦) الطرق » بمثابة جيوب المدة التى لا تنى عن هضم السريالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد « كلودموريك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها فى بعض فى قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ، دون علم بأنه يجب أن تتحقق — أولاً — جهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المدركات العقلية الضيقة الزائفة التى تخص الإنسان . ولكن هذا هو ما تعرفه السريالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعاً من مشروعات المعرفة ،

(١) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الانجاء الوطنى ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتحلت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عضابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

(٢) éclectiques أى الذين يختارون ما يريدون من كل مله من المذاهب دون أن يتمسكوا به واحد منها .

(٣) Fernand Alquié أستاذ فى السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و « ديكرات » ، وله كتاب : « النزعة الإنسانية السريالية والنزعة الإنسانية الوجودية » ، وأخيراً : « فلسفة السريالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥

Gazette des Lettres (٤)

Fontaine (٥)

Carrefour (٦)

تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء^{*} فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس ؛
نقول : لو أنه قرأ ذلك لاحتج ، يقيناً ، قائلاً : السريالية لم تكن « مشروع معرفة »
فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بمجمل « ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ،
ولكن نريد تغييره » ؛ ولم ترد السريالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد
إلينا الذكرى الحلوة للحشود الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من
الحمق ، أكدت السريالية دائماً تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو
كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن التعبير بالعقول في صيغة الجمع
ما أقل ملاءمته للسريالية ! !) لأنت بعد الثورة ، وفي عهد ازدهارها ، لم تكن
لتسمح أن يعكف الناس عليها هكذا ليفهموها . فقد كانت — شأنها في ذلك شأن
الحزب الشيوعي — تعد أن كل من ليس معها كلية وبلا استثناء فهم ضدها . فهل
تفهم السريالية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتوضيحها ، سأكشف ،
إذن ، عن أن « جورج باتاي » — قبل أن ينخر علانية « ميرلوبونتي » (١) — بأنه يسحب
من أجلنا مقالته — أخبره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وأنداك صرح هذا البطل
السريالي : « ألوم » بريتون « أكبر اللوم ، ولكن يجب أن نتحد ضد الشيوعية » ؛
وهذا كاف . واعتقد أني أقدر السريالية حين أعود إلى عهد حياتها المشبوبة وأناقش
قصدها ، أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها من مداراة . وحقاً لا تتلائم السريالية
كثيراً مع ذوقي ، لأنها — ككل الأحزاب الاستبدادية — تؤكد استدامة نظراتها ،
لتخفي — وراء ذلك — تغير نظراتها تغيراً مستمراً ، ولهذا لا تجب هي أبداً أن يرجع
المرء إلى تصريحاتها السالفة . وكثيراً من النصوص التي أجدها اليوم في فهرس المعرض
السريالي الذي عنوانه : « السريالية عام ١٩٤٧ » — وهي نصوص اعتمدها رؤساء
الحركة — أقرب إلى النزعة الاختيارية (٢) الوديعه لدى السيد « كلودموريك » منها
إلى صنوف التمرد الحادة للسريالية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستورو »
Pastoureau « التجربة السياسية للسريالية ، تلك التجربة التي جعلتها تلنور حول
الحزب الشيوعي نحو عشرة أعوام ، لها نتيجه الواضحة كل الموضوع . ومحاولة

(١) Merleau - Ponty من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ في السربون ، وله اتجاه خاص في

الوجودية .

(٢) هي أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

الاستمرار فيها بمثابة الانحصار في قياس من أقيسة الإخراج حدها : فسادها أو ضياع تأثيرها . وفي هذه التجربة مناقضة للبواعث التي دفعت السيريالية فيما مضى إلى شروعاتها في عمل سياسي . وهذه البواعث مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ما هي متابعة للبحث عن الغاية البعيدة ، وهي التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الشيوعي في الطريق الذي يلتزم به من موازنة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي يمكن أن تكون أساساً لتحقيق مال الطبقة العاملة ، ليست هي ما يدعونه سياسة المعارضة اليسارية للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة القوزوية فالسيريالية — التي حددت ما تقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر ، وعلى الأخص الإصلاحات الخلقية — لم يعد يمكنها أن تنشأ تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل سياسي غير خلقي بالضرورة ، كما لا يمكنها — ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسعى للوصول إليها — أن تشترك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيريالية ، إذن ، منظوية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجل تحرير الإنسان ، ولكن بطرق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale ، وهو تصريح لجماعة السيريالية في فرنسا في ٢١ من يونيو عام ١٩٤٧ ص ١٤ — ١٧) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة : « إصلاح » ، كما يلحظ اللجوء غير المألوف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيريالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، بخاصة ، مقاطعة السيريالية للماركسية ؛ ومفهوم الآن أنه يمكن التأثير في البنية (١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا (٢) الاقتصادية . سيريالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية : هذا ما يبعث في المرء

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا في البنية العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية بمثابة انكاس للأولى ، ولهذا أثره في أدهم ونقدهم ، وقد شرحنا آراءهم ونقدناها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

شعوراً بالمثالية على نحو خطير ، وبقي لنا تحديد « الوسائل الأخرى » التي يحدثونا عنها . هل سنتحفنا السيريالية بقواهم الجديدة للقيم ؟ وهل سنتج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ؛ إذ السيريالية تصرف همها « في نشدان مقاصدها الدائمة ، من انتقاص المدنية المسيحية ، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة الفلسفية (١) كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدنية الغربية — في اعتراف « باستورو » نفسه — مدنية محتضرة ؛ تهددها حرب فسيحة ، كل همها هو دفن هذه المدنية ؛ ويتطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً يتيح للإنسان أن يحيا ، ولكن السيريالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية في العقيدة الكاثوليكية ، على حسب ما سنبا القديس « توما » (٢) . وكيف تستطيع مهاجمتها ؟ أبعرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى سرعان ما تذوب بالامتصاص ، أولى أن نعود إلى السيريالية الحقيقية ، كما تراءى في هذه المؤلفات : « مطلع النهار » (٣) و « نادجا » (٤) و « الأواني المستطرقة » (٥) .

ويؤكد « ألكيه » و « ماكس بول فوشيه » توكيذاً قاطعاً أن السيريالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالهما يراد منها توكيده حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معهما ؛ وهذا ما أرادته السيريالية ، وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتثير اليوم النزعة « الوجودية » . وبقينا ، علينا أن نعود إلى « هيجل » بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أنني أتبين — في جلاء — تناقضاً خطيراً في أصل السيريالية : وإذا استعملت لغة « هيجل » أقول إن هذه الحركة كانت تحتوى على الإدراك العقلي لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها « أندريه بريتون » : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقررة . وحقاً : كلية الإنسان — بالضرورة —

(١) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ - ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً للكاثوليكية .

(٢) و (٣) و (٤) هي مؤلفات « أندريه بريتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب :

(١٩٢٤) ، Nadja (١٩٢٨) Les Vases Communicants

Point du Jour (١٩٣٢) .

تركيبية ، بمعنى أنها الوحدة العضوية المحملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذى يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن فى بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فعلوم أى مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أنه علينا أن نعرف — ابتداء — كل المضمون الفطرى للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقوف على ذات أنفسنا فى الوحدة — الجلية العميقة معاً — لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيرىالية — لأنها ثمرة عهد معين — تضيق ، ابتداء ، من الخلفات المضادة للزعة التركيبية : فتبدأ أولاً بالسلبية التحليلية التى تمارس تأثيرها على الحقيقة فى شئون الحياة اليومية . وقد كتب « هيجل » فى الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يفنى « الموجود — فى — العالم » ، يفنيه فى التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة — فى داخل التعدد فى أشكال الحياة — سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبى بازاء الوجود المتحقق فى صورة الغير ؛ إنه ، إذن ، يناظر الرغبة والعمل » (راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيبوليت ، ص ١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لى جوهرياً فى النشاط السيرىالى ، إنه نزول الروح السلبية إلى إلى العمل : فسلبية الشك تصبح عينية ؛ فقطع السكر التى اخترعها « دى شان » مثل المنضمة فى شكل ذئب ، كلاهما عمل من الأعمال ، أى هى على وجه الدقة الهدم عينياً الصادر عن جهد للأشياء التى لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهى مقوم من المقومات الجوهرية للحب السيرىالى ، ومعلوم أنها رغبة استهلاك وتدمير . وفى ذلك نرى الطريق الذى تسلكه السيرىالية ، وأنه يشبه — على وجه الدقة — تجسيدات الوعى الذى تحدث عنه « هيجل » فى فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازى هدم مثالى للعالم ، بالهضم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذى سمي به هيجل الرواقية حين قال : « ليست هى إلا قضوراً عقلياً للسلبية ؛ فهى ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعى السيد » . وعلى التقيض من ذلك السيرىالية التى « تنفذ فى هذه الحياة مثل وعى العبد » . وهذه هى قيمتها يقيناً ، ومن ، ثم دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعى العامل الذى يشعر بحريته فى العمل . غير أن العامل يهدم لينى : فباجتثائه للشجرة يعمل الخشب والوتد . فيتعلم ، إذن ، وجهى الحرية التى هى السلبية البنائة . والسيرىالية ، باستعارتها طريقها من التحليل البرجوازى ؛ تعكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم

لأجل البناء ، تبنى هي لأجل الهدم . فالبناء عندها مستلب دائماً ، فهو يذيب نفسه في طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن يدرك الموضوع السيرىالى مباشرة على أنه غاية نفسه : فهو — على حسب توجه الانتباه إليه — « سَكَّرٌ خام » أو معارضة في ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيرىالى — بالضرورة — ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوساً ، وبصفته هذه ، يحتوى في نفسه على نقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه ، في وقت معاً ، يهدم الحقيقى ويخلق — شعرياً — شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفي الواقع ، حين يتم تكوين الشئ السيرىالى على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى ، أى يصبح لاشئ سوى الدلالة المبلورة للهدم الممكن للعالم ، و « الذئب — المنضبة » في المعرض السيرىالى الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى في أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مودوجة ، فهو معارضة إبلجى لما لا حياة فيه ، ومعارضة ما لا حياة فيه للحى . ومجهود السيرىاليين محصور في تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم في نفس حركة واحدة ، ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ، ويناسبهم تقديم الحزكتين الخالقتين كأنهما مذهبان في وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منهما هي الجوهريّة في نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة . فالشئ المخلوق المهذوم يثير توتراً في فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو — على وجه الدقة — الحركة الخالقة السيرىالية : فالشئ المعطى مهذوم بالمجادلة الباطنة ، ولكن الجدال نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال ، بدوره من جانب الطابع الوضعى ، ومن جانب الوجود الآتى العينى للخلق . ولكن هذا التقلب اللوى المزعج الذى يتسم به المحال ليس شيئاً في حقيقة الأمر ، وقصاره أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل ملؤها . والقصد هنا إثارة السخط — كما عرّفه بودلير — إثارة فنية ، دون أن يوجد لدينا بيان ولا عيان عن شئ جديد ، ولا أى فهم مادى ، ولا أى فهم لمضمون ، ولكنه شعور فكرى نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيرىالية تعبير هيكل في البشك : قائل (في « السيرىالية » يقوم الوعى حقاً بالتجوية من نفسه بوصفه وعياً متناقضاً مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل شيئاً أخذ في الدوران تحول نفسه ليقوم بعملية تحول فلسفية ؟ وهل الموضوع

السيربالي ستكون له القيمة الفعلية العينية التي للفرض القائل بالجنى الخبيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيربالي ثان : فقد وضحت أن السيربالية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وجها العميق للمادية قادها إلى النزعة المادية (لأن المادية هي موضوع صنوف هدمها وعماده العميق الجوانب) . فهي ، إذن ، لا تلبث مباشرة أن تستر هذا الوعي الذي اكتشفته لحظة ، فتعطى التناقض قوأمأ جوهرياً ، فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعي للعالم . اقرأ « الأواني المستطرقة » (١) ، فالعنوان مثل النص يدلان على إنعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ؛ فالحلم واليقظة آتيتان مستطرقتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بدون وحدة تركيبية . وأفهم جيداً أنه سيقال لي : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع ؛ وهذه ، على وجه الدقة ، هي الغاية التي تقصد إليها السيربالية . ويقول أيضاً « أرباميزي » (٢) : « تبدأ السيربالية من الحقائق المتميزة للشعور والاشعور ، وتتجه نحو تركيب هذه المكونات » . مفهوم ؛ ولكن بأي شيء تقصد إلى القيام به ؟ ما هي أداة التأمل ؟ فروية مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة يقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو ما أشك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة ، وليس هذا توحيداً لهما في شكل جديد يدعم في ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويلها وتجاوزها . وفي الحقيقة ، نحن دائماً في منطقة الجدال : فاليقظينة حقيقية ، مدعمة بالعالم الحقيقي كله ، تعارض هذه الجنيات الشاحبات التي تجري على جسدها ؛ والجنيات ، على العكس ، تعارض هذه الشجرة المتسلقة . ويبقى الوعي شاهداً وحيداً لهذا الهدم المتبادل ، وملاذاً وحيداً ؛ ولكنه لا اعتداد به . وحين نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذي تلتمه اليقظة : فالشيء المريب قد أمسك به في وضوح الأنوار الكهربائية ، ووضع في خجرة مقفلة ، في وسط أشياء أخرى ، على مترين وعشرة سنتيمترات من جدار ، وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر سنتيمتراً من جدار آخر ، فيصبح شيئاً من العالم بوصفه خلقاً وضعياً ، ولا يقلت من العالم إلا بوصفه سلبية محضة (وأنظر هنا بنظرة السيرباليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك ، وبدنيته أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السيرباليون يفكرون كما أفكر أن الطبيعيين متميزتان أصلاً) .

وهكذا يكون الإنسان السيريالى إضافة أو خطأ ، ولكنه لا يكون أبداً تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدينين للتحليل النفسى . فهو يتحفظهم ، على وجه الدقة ، تحت اسم « العقد النفسية » بنموذج لهذه التأويلات المتناقضة ، المتكاثرة ، التى ليس بينها تلاؤم ، والتى يستخدمونها فى كل مكان . وحقاً هذه « العقد النفسية » موجودة . ولكن الذى لم يلحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى — عند السيريالية — هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموا حواجز التضاد ؛ فهذا الهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية ؛ كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بافلاطون إلى الصور العقلية ؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ؛ وفى هذا الرواق المقلل الغامض — الذى هو الشعور بالنسبة لهم — تبدو وتختفى أشياء تهدم نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شياً صارماً ، تدخل عن طريق العينين أو من الباب الخلقى^(١) ، وتدوى أصوات ضخمة بنون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى الإله « بان » (١) . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية . وبعد هذا ، لأجل الاستعاضة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بدون ضابط ، ويسمونها : « الصدفة الموضوعية » (٢) ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنسانى . فهم لا يحثرون المجموعة ، ولكن يحصونها . وثم السيريالية حقاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ؛ وإنما يراد الصراع ضد ما تردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الخطوة . والسيريالية حافلة بما هو جاهز ، جامد ؛ وبها رعب من النشوءات والولادات . فالخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شئ آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل ، ولا الحمل بالقاح ؛ وإنما هو الانبجاس من العدم ، والظهور المفاجئ لشيء مكون كل التكوين من المجموعة ؛

(١) Pan إله القطمان والرعاة فى الأساطير اليونانية ، كان يظهر فى شكل تيس ، ويتنكر فى أشكال أخرى كثيرة ، ويشير الرعب المفاجئ . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومانى تيريزوس الذى حكم من عام ١٤ — ٣٧ بعد الميلاد ، مالت سفينة نحو الشاطئ ، وسمع منها صوت هائل يعنى الإله « بان » ، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلالتها على ميلاد الدين المسيحى .

(٢) انظر هامش من ١٧٨ هذا الكتاب .

وفي حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السريالية ، إذن ، أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح ، ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السرياليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية ، ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس صحيحاً كل الصحة ؛ أولاً ؛ لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والنقاص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم للذائق ألا يعلموا غيرهم الرغبة إلا بمتجاتها ، كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسي . وهكذا تكون الرغبة شيئاً ، ومجموعة . غير أنه ، بدلا من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التي أعوزها التحقيق ، والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التي هي الرغبة في معناها الحقيقي) ، يبقى السرياليون جامدين في نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هينة ولا تهمهم في ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلي لأنواع التناقض التي توضحها « العقد النفسية » ومتجاتها . وما أقل ما يجد المرء من أشياء جد غامضة لدى « بريتون » فيما يخص اللاشعور والغريزة الجنسية . فالذي يثيره ليس هو الرغبة في طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة ، مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبير « بسبرز » : رموز اللذة في العالم . فلم يكن قط ما أدهشني — عند من خالطتهم من السرياليين ، والسرياليين سابقاً — هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفاً من العيش متواضعة وحافلة بالمحرّمات ، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير في التقلصات غير الإرادية التي تعترى من تخبطه الشيطان من المس أكثر مما تحملنا على التفكير في عمل منظم ، على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف « العقد النفسية » . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدا لي دائماً أن كبار كلاب الحراسة في عصر النهضة ، وحتى الرومانتيكيين ، قاموا بجهود أكثر من جهود السرياليين وسيقال : إن السرياليين ، على الأقل ، شعراء عظام . هنيئاً ؛ وهذا مجال تفاهم . وقد صرح بعض السذج أنني « ضد الشعراء » أو « ضد الشعر » . تعبير أحق ، لا يعادله في الحق إلا القول بأنني ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى التقيض من ذلك ، أعترف بأعلى صوتي أن السريالية هي الحركة الشعرية الوحيدة في النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب في اعترافي إلى القول بأن السريالية ساعدت ، في ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذي تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان ، ولكن الذي تحرره إنما هو الخيال المحض . وإذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق

بين العمل والأمر الخيالي المحض . وأجد اعترافاً مؤثراً بذلك لدى سيربالي من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه (١) يمهّد للاعتقاد في صدقه اعتقاداً كاملاً .

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترضون في سر) بأنه فجوة بين شعوري بالتردد ، وحقيقة حياتي ، ثم مجالات الحرب الشعرية التي أباشرها ، والتي يحاوّنني على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقائي . وبالرغم منهم ، وبالرغم مني ، قلما أعرف كيف أعيش .

« وللجوء إلى الأمر الخيالي لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التي تصلنا — في وقت معاً — بالحقيقة وبالأخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده . » (إيف بونفوا ، في مقاله : الجود في الحياة ، في : السير يالية عام ١٩٤٧ : ص ٦٨) .

ولكن فيما بين الحربين ، كانت السير يالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبه سابقاً : فحين كان السير ياليون يوقعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جماعتهم ، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعي ويدخلون في الحزب الشيوعي ، ويخرجون منه في ضجيج ، ويتقربون من « تروتزكي » ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراء . وقد يجاب عن هذا بأن الإنسان وحده ، وأنه لا يقسم إلى سياسي وشاعر . وأظل موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أني أجد من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجاً من منتجات الآلية ، في حين يجعلون من السياسة مجهود فكر واع . على أن هذا القول — بعد — حقيقة مبتدلة ، صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتدالات . لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه — أيها يوجد — من ناحية من نواحي صفاته ، فلا يدل هذا أبداً على نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستنتج من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bonnefoy ومعناه حسن النية .

امروء أنه يتملق السرياليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شغزاء ؟ وعلى الرغم من ذلك ، من الجائز لكاتب — يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله — أن يبين ، في نظرية له ، اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثراً . ويوجد نثر سريالي ، وهو وحده الذي درسته في الصفحات التي يرمونها بالإثم . غير أن السريالية لا يمكن فهمها ؛ فهي مثل « بروتيه » (١) ؛ تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة ، وإذا طوبت بحساب تزامها أخذت تصبح أنها شعر خالص وأن الآخرين يغتالونها ، وإنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ما تدل عليه هذه الأقصوصة التي يعرفها كل الناس ، ولكنها غنية الدلالة : كتب « أراجون » قصيدة انضح أنها حرّضت على جريمة اغتيال ، وبدأ البحث عن الآثم ، وأتذاك أكدت الجماعة السريالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ما ينتج عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر يختلف عن « الآلية » كل الاختلاف ، وإذا رجل ينتفض غضباً معلناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني ، وإذا الجاني ينزعج ، وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه ، ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذي قد حدث : حاولت القيام ببحث في النقد لواقع الحقيقة « السريالية » في إحمالها بوصفها التزاماً في العالم ، في حدود ما حاول السرياليون توضيح دلالتها في النثر . ويجيئونني أتى أسب الشعراء ، وأجد قيمة ماضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة ، فقد كانوا يريدون أن يفجروها ، وأن يحطموا الحواجز بين الذاتي والموضوعي ، وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنحتّم قوائنا بأن السريالية تدخل في فترة انطواء ، وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعي . وتريد أن تنقض حجراً حجراً بنيان العقيدة الكاثوليكية كما سنّها القديس « توما » . حسن جداً . ولكني أسأل : أي جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة

(١) Protée ، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نيتون . ورث عن أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً ما يسأل عما سيقع ، ولكي يهرب من يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

أخرى : فى أية نفوس يحسبون أنهم مخربون المدنية الغربية ؟ لقد قالت السيريالية ، وكررت قولها ، إنها لاتستطيع أن تؤثر مباشرة فى العمال ، وإنهم ليسوا — بعد — فى مستوى التأثر بها . والوقائع تصوبها . فكلم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقيض ذلك ، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبياً : هو أن يدمروا فى عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التى لازالت فيها . وهذا ماأردت أن أقدم الدليل عليه .

[٧] التى تكون خصائصها — على الأخص — منذ مائة سنة ، بسبب سوء التفاهم الذى يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، فى سمات موهبتهم .

[٨] أكد « ريفو » ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية ، ولكنها الأبيقورية (١) التى راجعها وأصلحها « ألان فورنييه » (٢) .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن « مالرو » ولا عن « سانت إكزوبرى » ، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلمهم أكبر قليلاً فى السن ولكن ، حين احتجاجنا — لكى نكتشف أنفسنا — إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيكية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل الرجب فى الاعتراف — منذ كتابه الأول — بأننا كنا فى حرب ، كما كان له نفس الفضل فى خلق أداب حرب ، فى حين كان السيرياليون ، وحتى « دربو » يكرسون جهدهم فى أدب سلم ؛ وأما الثانى [سانت إكزوبرى] فإنه عارض الذاتية وهذوء التأمل السلبى لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تفريضية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يحل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ — فى نهاية هذا الفصل — أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هى الحرب والبناء ، والبطولة ، والخلق

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية ، فى اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب اللذات والراحة والحياة الهيجة ، مع ما يتبع ذلك من اللطف والافتتان فى اختيار أنواع المتعة . وهذا المعنى نسبته إلى « أبيقور » خطأ فى واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو فى الحقيقة إلى الجدة والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) انظر هامش ص ٥٣ .

« والعمل » والتملك والوجود . وحين أقول : « نحن » : أعتقد « نتيجة لذلك ، أنه يمكنني أيضاً أن أقول إنني أتحدث عنها (١) .

[١٠] ماذا يفعل « كامو » و « مالرو » و « كوستلر » و « روسية » (٢) سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فال مخلوقات التي يصورونها في أدبهم إما في قمة السلطة وإما في السجن الانفرادي [الزنانات] في عشية الغد الذي سيلقون فيه حتفهم .

وأحداث الحياة المألوفة هي التعذيب وارتكاب القتل ، وحروب ، وانقلاب حكومات ، وعمل ثوري ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الضمائر أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى عياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها في خير وضع للكشف عن عقبي الأمر سلفاً ، إما لأن في يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لانظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تعالينا أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هي العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعي يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخلينا عن تخيل راوية يعرف كل شيء ، تحملنا التبعة في وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها ؛ ويراد بذلك إدخال هذا القارئ في أنواع الوعي كما يدخل في طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة ، مما يجزنا إلى إقرار واقعية ثالثة هي الواقعية الزمنية .

(١) أي عن « سانت إكزيري » و « مالرو » .

(٢) David Rousset كاتب فرنسي معاصر ، يعني في قصصه بتصوير المقومات الأساسية للمجتمع الحديث ، في ظواهره الجديدة المخلدة ، وفي مأساته التي يعيشها الإنسان الحديث وخاصة في فترة الحرب الماضية ، ومن كتبه : « عالم المسكرات » و « أيام موتنا » .

فإذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، في نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتخليق فوق هذا الشعور ؛ آنذاك لابد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر في صحيفة ، فإن القارئ يثب خارج كتابي . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هي على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس ممكناً ولا مرجوياً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هي أن إثارة تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلا من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلا من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعالياً . وآنذاك ، تجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هي تأليف مظاهر خادعة ، وهي الكذب فنيا كي يكون المرء به صادقا ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة — أى الحكاية بضمير الغائب التي تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات في حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث — مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . وبقينا ، يمكن أن يزعم المرء — منطقياً — أن ثم ، على الأقل ، وعياً شاهداً ، هو وعي القارئ . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارئ رؤية نفسه حينما يرى ، وتحفظ القصة — بالنسبة له — ببراءة كبراءة غابة عذراء ، تثبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحياناً : لماذا كان الألمان يبقون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا معكوس القصد هنا : فانتشار صحفنا كان محدوداً جداً ؛ فلو أنهم قبضوا على « إلوار » ؟ (١) أو على « موريك » ، لكان ذلك أكثر شوقاً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركها يهيمسان بالحرية . وربما كان فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة ،

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ - ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم ، بدأ سيربالياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة — وله دراوين شعر كثيرة ، منها : « الواجب والقلق » (١٩١٧) و « عاصمة الألم » (١٩٢٦) و « الحقيقة المباشرة » (١٩٣٢) و « الأيدي الحرة » (١٩٣٧) .

لأنهم كانوا يضيقون ذرعاً بما يأتى هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسليبتنا المجردة . ولا شك أنهم قبضوا على « جاك ديكور » وأعدموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن — بعد — معروفاً فى تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : أرض الرجال « (١) .

[١٥] مثل « همنجواى » ، مثلاً فى قصته : « لمن تدق الأجراس ؟ » (٢) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامة . ولكن هذا التحسن ، على الأخص ، وكما سئرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذيع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضى ، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش فى الضيق : يقول « جوليان بلان » (مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، فى جريدة الكتماح Combat ، فى ٢٧-٤-١٩٤٧) . « من أندر النادر أن أجده قهوة أشربها ، أو أن أجده من لفائف الدخان ما يكفينى . وغداً لن أصنع زبداء على ما أكل من خبز ، والفوسفور الذى يعوزنى يتكلف نفقات باهظة عند الصيدليين ... منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لى خمس عمليات خطيرة . وستجرى لى عملية سادسة أخطر منها فى هذه الأيام . ولأنى كاتب ، لست ممن يحوزون امتيازات الضمان الاجتماعى . ولى امرأة وطفل ... ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا لتطلب منى ضرائب فادحة على حقوقى التافهة فى التأليف ... وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستثنى ... وأين « جمعية رجال الأدب » و « صنلوق ادخار الآداب » ؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى ، أما الثانى فقد أهذى لى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك ... نمر بذلك عابرين »

[١٧] ولكن باستثناء « الكتاب » الكاثوليكيين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين فسا تحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لأجده صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق « الوجودى » ، حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية — تشفى فى شكلها الحاضر —

(١) انظر هامش ص ٢١٧ من هذا الكتاب .

(٢) هى قصة الكاتب « إرنست همنجواى » ، والقصة مترجمة إلى العربية .

— عن تحليل البرجوازية ، وأصلها برجوازي . ولكن إذا استطاع هذا التحلل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعي البرجوازي ، أو على أنها من التصورات للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعي تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للريية ، لأن إمكانيات اختياره محصورة في أضيق حدودها .

[٢٠] في الأدب الشيوعي في فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة « هوجو » ؛ وفي فترة احدث ، نشروا أعمال « جيونو » (١) الأدبية في بعض القرى .

[٢٢] أستثنى محاولة « برينفو » ومعاصريه المخففة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

[٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان ، وبخاصة في الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ؛ فآين هم ؟ إن الذين أجس نحوهم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعي ، وهم الذين يشتدون في الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » ، بما لها من سلطة الحرمان ، لا تزال تتدخل في الحب والصداقة ، في حين هما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] وفكرة الحرية : إن أصناف النقد المذهلة التي يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهذا خطوهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهوري » ، ضد الديمقراطية ، وضد الاشتراكية ، يجند في أعضائه قدماء الفاشيين وقدماء الغلاة في التعاون مع العدو ، وقدماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهوري » .

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمرح الفرنسيين المعاصرين . ولد عام ١٨٩٥ وفي بعض قصصه وصف حياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة ، وفي بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : « الراية » (١٩٢٩) و « القطيع الكبير » = في حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ - و « جندي المدفعية فوق السطح » في حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ - ومسرحيته الرعوية : « ناثر الحب » (١٩٣١) أي الزارع .

فإذا كنت ضده فانت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كما هي عند « هيجل » أى أفترض الضرورة ؛ وكذلك السيراليون الذين هم جبريون . قال لى يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحيتك : « الذهاب » التى تحدثت فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية « أورسطس » ، خنت — أنت — نفسك وختنتنا بكتابتك : « الوجود والعدم » كما ختنتنا باخفاك فى تأيسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية . قد فهمت ماأراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهى تحرير ، وهذا ماأريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستعباد كل الاستعباد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرين الأمريكيين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حراً فى استخدامه؟ والحجة باقية ، فى عام ١٩٤٧ ، ترفض مالك حوض للسباحة قبول دخول قائد يهودى ، وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد فى الصحف يشكو . وتنتشر الصحف احتجاجه ، ثم تعقب عليه « عجيبة بلاد أمريكا . فصاحب الحوض كان حراً فى رفض دخول يهودى فيه . ولكن اليهودى هو من مواطنى الولايات المتحدة ، كان حراً فى احتجاجه فى الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر — دون تحيز — وجهتى النظر . وبعد ؛ فكل الأمريكين إحرار » . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف — ومائة غيرها — دون اعتقاد بوجوب الإخبار سلفاً بالمعنى الذى يصفونه عليها فى كل حالة .

[٢٥] لأنها — شأنها شأن الروح — من نوع ماسميته فى مكان آخر : « الكلية المسلوقة الكلية » (الكلية المحزأة) .

[٢٦] يبدو لى أن قصة « الطاعون » (١) التى ظهرت حديثاً لألير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التى تذيب — فى الوحدة العضوية لأسطورة واحدة — كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

(١) La Peste قصة ألير كامو (١٩١٢ - ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧ ، وهى فى ظاهرها السطحي وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر ممان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لموقف الإنسان فى المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعدد المعانى . وقد حولها مؤلفها إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صدرت ١٩٤٨ م .

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة المترجم
٧	مقدمة المؤلف
٩	الفصل الأول : مالكتابة ؟
٣٨	تعليقات المؤلف على الفصل الأول
٤٣	الفصل الثانى : لماذا نكتب ؟
٦٩	تعليقات المؤلف على الفصل الثانى
٧٠	الفصل الثالث : لمن نكتب ؟
١٥١	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٥٧	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧
٢٦٤	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

رقم الايداع بدار الكتب ٣٠٥٦
الفجالة - القاهرة
مطبعة نهضة مصر

مطبعة نهضة مصر
الفيالة - القاهرة

